

schörzo

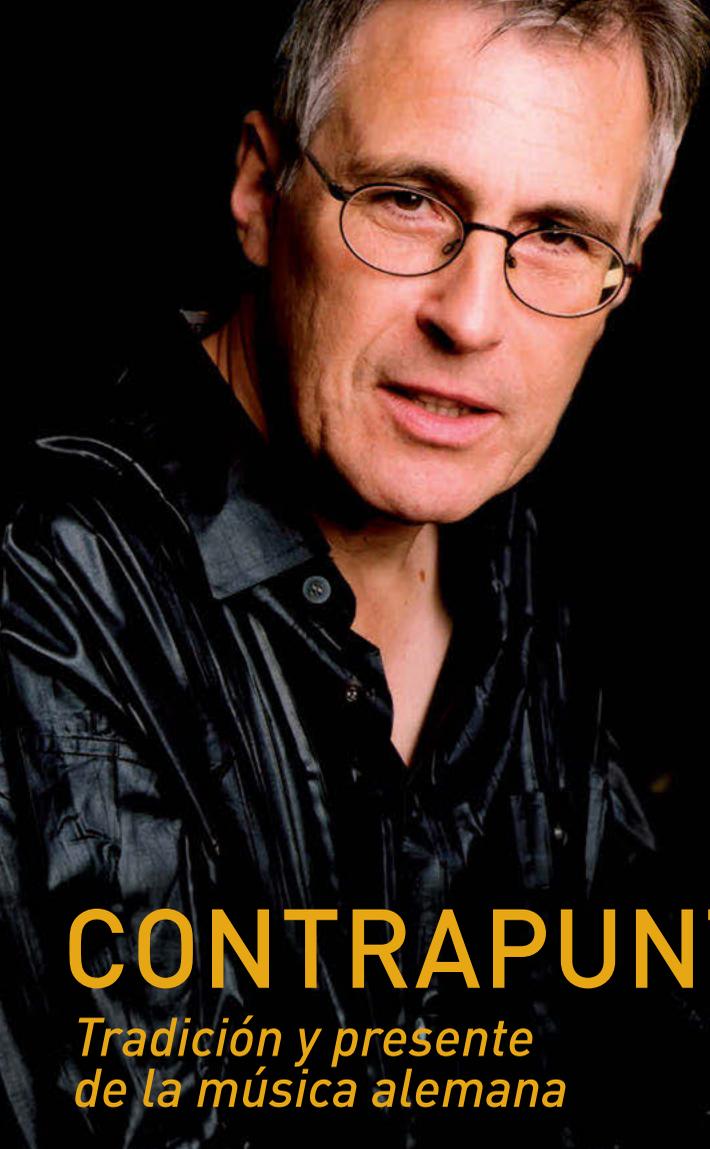
REVISTA DE MÚSICA
Año XXXI- Nº 315 Febrero 2016 - 7'50 €

DOSIER
ALBERTO GINASTERA
ENCUENTROS
JANINE JANSEN
ACTUALIDAD
PIERRE BOULEZ
DISCOS
LA NOCHE TRANSFIGURADA
DE SCHOENBERG

RAMÓN TEBAR
ÓPERA Y MÁS



9 778402 113480 7 00315



**15
16** Centro Nacional de Difusión Musical

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA Sala Sinfónica

CONTRAPUNTO DE VERANO

Tradición y presente de la música alemana

Del 1 al 27 de junio de 2016

LUNES 27/06/16 20:00h

JOVEN ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

CHRISTIAN ZACHARIAS piano y dirección

Robert Schumann: obertura de *Manfred*, op. 115
Concierto para piano y orquesta en la menor, op. 54
Jörg Widmann: *Aria*, para cuerdas
Johannes Brahms: *Sinfonía nº 3 en fa mayor*, op. 90

VENTA DE ENTRADAS PARA ESTE CONCIERTO desde el 1 de febrero: 5€ - 20€ | Butaca Joven (zona E, <26 años): 3€
Último Minuto (<26 años y desempleados, solo en taquillas del ANM, una hora antes del concierto): 2€ - 8€

www.cndm.mcu.es

síguenos en   



GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE

inaem INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA



ABONOS PARA TODO EL CICLO hasta el 30 de abril
5 conciertos (4 en Sala de Cámara y 1 en Sinfónica)
Público en general: 40€ - 80€
Abono Joven (<26 años): 32€ - 60€

Taquillas del Auditorio Nacional y Teatros del INAEM
www.entradasinaem.es | 902 22 49 49

sch^{erzo}erzo

AÑO XXXI - Nº 315 - Febrero 2016 - 7,50 €

2	OPINIÓN		América, un continente musical 74
6	CON NOMBRE PROPIO		Blas Matamoro
	Pierre Boulez		Largo viaje del nacionalismo a la vanguardia 80
	Ismael G. Cabral		Tomás Marco
8	AGENDA		Sexo, lujuria y muerte 84
14	ACTUALIDAD NACIONAL		Carlos Singer
34	ACTUALIDAD INTERNACIONAL		Lo español en Ginastera 84
44	ENTREVISTA		Andrés Ruiz Tarazona
	Ramón Tebar		ENCUENTROS
	Luis Suñén		Janine Jansen 88
48	Discos del mes		Juan Antonio Lorente
49	SCHERZO DISCOS		ESTUDIO
	Sumario		Wells y Mancini 88
49	DOSIER		Jesús Gonzalo
	Alberto Ginastera		EDUCACIÓN 92
			Joan-Albert Sierra
			JAZZ 93
			Pablo Sanz
			LA GUÍA 94
			CONTRAPUNTO 96
			Norman Lebrecht

Colaboran en este número:

Julio Andrade Malde, Rafael Banús Irusta, Alfredo Brotons Muñoz, José Antonio Cantón, Patrick Dillon, David Durán Arufe, Fernando Fraga, Ismael G. Cabral, Manuel García Franco, José Antonio García y García, Jesús Gonzalo, Fernando Herrero, Bernd Hoppe, Antonio Lasiera, Norman Lebrecht, Tomás Marco, Santiago Martín Bermúdez, Juan Antonio Lorente, Blas Matamoro, Erna Metdepenninghen, Andrés Moreno Mengíbar, Antonio Muñoz Molina, Josep Pascual, Enrique Pérez Adrián, Javier Pérez Senz, Xavier Pujol, Elisa Rapado Jambrina, Arturo Reverter, Barbara Röder, Justo Romero, Andrés Ruiz Tarazona, Urko Sangroniz, Pablo Sanz, Aurelio M. Seco, Joan-Albert Serra Bruno Serrou, Carlos Singer, Christian Springer, Luis Suñén, José Luis Téllez, Eduardo Torrico, Asier Vallejo Ugarte, Claire Vaquero Williams, Pablo J. Vayón, José Luis Vidal, Reinmar Wagner.

PRECIO SUSCRIPCIÓN:

por un año (11 Números)

España (incluido Canarias)	75 €.
Europa	110 €.
Resto de países	130 €.



GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE



Esta revista ha recibido una ayuda a la edición del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Esta revista es miembro de ARCE, Asociación de Revistas Culturales de España, y de CEDRO, Centro Español de Derechos Reprográficos.

Con la colaboración de:
Fundación BBVA



SCHERZO es una publicación de carácter plural y, desde el año 2012, cuenta con la colaboración de la Fundación BBVA, manteniendo su carácter de revista no adscrita a ningún organismo público ni privado. La dirección respeta la libertad de expresión de sus colaboradores. Los textos firmados son de exclusiva responsabilidad de los firmantes, no siendo por tanto opinión oficial de la revista.

DATOS QUE ENSEÑAN

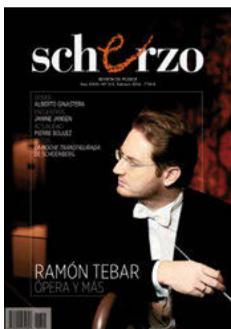
La estadística acerca de lo que ha sido la música clásica durante 2015 que ha elaborado la página web Bachtrack resulta un trabajo tan interesante como aleccionador. Refleja la pura realidad e indica que, salvo allá donde se pueda huir de las modas y autoabastecerse culturalmente, la globalización en el mundo de la música es tan evidente como difícilmente reversible, no en vano la principal consecuencia de unas tecnologías que han venido para quedarse es esa. Más difícil parece extrapolar resultados de ventas de discos por más que igualmente el recurso a la venta online o vía internet resulta cada vez más habitual, probado como está que, salvo honrosas excepciones de todos conocidas, el punto de venta agoniza por inanición unas veces y por pura inanidad otras.

Pero yéndonos a la estadística vemos, por ejemplo, que España es el tercer país en el que más música contemporánea se ofrece, sólo por detrás de Suecia y de Estados Unidos, lo que, en principio, no parece que esté mal —se diría que está muy bien—aunque ya sabemos que nunca estará suficientemente bien la atención que se preste al presente, sobre todo para los que forman parte de él. Habría que ir más allá y ver cuánta de esa música es indígena y cuánta foránea, teniendo en cuenta que tanto los nórdicos —curioso que no esté Finlandia por delante de España— dedican mucha atención al producto nacional, lo cual no es ni mejor ni peor pero siempre significa algo.

Que la Orquesta Nacional de España ocupe el puesto decimosegundo en número de conciertos, 91, entre las orquestas del mundo no deja de ser, si no necesariamente un reflejo de su magnífica calidad reciente, sí de su buena política de actividad permanente. Se dirá que lo importante es cuánta gente los disfrute. Pues bien, raro es el programa que no tiene un índice de ocupación muy elevado y en los próximos años veremos la consecuencia, positiva o no tanto, de sus proyectos de atracción de públicos nuevos. Extraordinariamente significativa es la diferencia en el número de conciertos que separa a la OCNE de la segunda clasificada en el escalafón español, la Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña, que llega a los 49. El otro dato interesante relativo a nuestro país es que el tenor Ismael Jordi fue el cantante más ocupado del mundo en 2015.

El repertorio refleja desde el principio que este mundo de la clásica sigue apegado al pasado o a un presente en Andante comodo del que no se aleja demasiado, no vaya a ser que las audiencias se molesten más de la cuenta. La entrada más importante entre los diez compositores más interpretados ha sido la de Jean Sibelius en el sesquicentenario de su nacimiento. El compositor vivo más interpretado es, como no podía ser de otra manera, Arvo Pärt y el muerto, igualmente, Beethoven y su *Quinta Sinfonía*.

Las mujeres siguen estando muy atrás en número de actuaciones, por más que poco a poco la cosa vaya cambiando. La más solicitada es Kriistina Poska, *Kapellmeisterin* en la Komische Oper de Berlín, pero sólo cuatro están entre los cien directores de orquesta más solicitados, hombres y mujeres. Esperemos si se confirma el nombramiento de la lituana Mirga Grazinytė-Tyla como sucesora de Andris Nelsons en la titularidad de la Orquesta Sinfónica de la Ciudad de Birmingham. Es esta cuestión de las mujeres algo que tiene decididamente que ver con lo más rancio de las costumbres musicales. No es un asunto de cuotas, naturalmente, pero sí de educación, de cultura, de estar en un mundo en el que la música ha de luchar también no por una igualdad regalada sino por una igualdad de oportunidades que ha de nacer de la apertura de mente de los propios músicos y de los públicos que van a escucharlos.



Diseño
de portada
Argonauta
Foto portada:
Koke Photography

Edita: SCHERZO EDITORIAL S.L.
C/ Cartagena, 10. 1º C
28028 MADRID
Teléfono: 913 567 622
FAX: 917 261 864
Internet: www.scherzo.es
E mail:
Redacción: redaccion@scherzo.es
Administración: revista@scherzo.es

Presidente: Santiago Martín Bermúdez

scherzo
REVISTA DE MÚSICA

Director: Luis Suñén

Edición: Arantza Quintanilla

Secciones

Discos: Luis Suñén

Educación: Pedro Sarmiento y
Joan-Albert Serra

Jazz: Pablo Sanz

Consejo de Dirección: Manuel García Franco,
Santiago Martín Bermúdez, Barbara McShane,
Enrique Pérez Adrián, Pablo Queipo de Llano
Ocaña, Arturo Reverter

Departamento de publicidad
Cristina García-Ramos (coordinación)
cristinaramos@scherzo.es
Magdalena Manzanares
magdalena@scherzo.es

Suscripciones y distribución: Choni Herrera
suscripciones@scherzo.es

Colaboradores: Cristina García-Ramos

Impresión

GRÁFICAS AGA
Depósito Legal: M-41822-1985

ISSN: 0213-4802 (Impresa)
ISSN: 2387-0257 (Digital)

Scherzo Editorial, S. L., a los efectos previstos en el artículo 32.1, párrafo segundo del vigente TRLPI, se opone expresamente a que cualquiera de las páginas de Scherzo-Revista de música, o partes de ellas, sean utilizadas para la realización de resúmenes de prensa.

Cualquier acto de explotación (reproducción, distribución, comunicación pública, puesta a disposición, etc.) de la totalidad o parte de las páginas de Scherzo-Revista de música, precisará de la oportuna autorización, que será concedida por CEDRO mediante licencia dentro de los límites establecidos en ella.

© Scherzo Editorial S.L.
Reservados todos los derechos.

Se prohíbe la reproducción total o parcial por ningún medio, electrónico o mecánico, incluyendo fotocopias, grabados, o cualquier otro sistema, de los artículos aparecidos en esta publicación sin la autorización expresa por escrito del titular del Copyright.

La música extremada

DIFICULTADES COGNITIVAS

Nunca he contemplado mejor la pintura que en el más completo silencio. Fue hace unos años, en el Rijksmuseum de Ámsterdam: porque tenía que participar en una grabación televisiva antes de que el museo se abriera al público me encontré solo, a las siete de la mañana, en una sala llena de cuadros de Rembrandt. Había llegado muy temprano, y estuve una media hora esperando a que llegara el equipo de la televisión. El guardia de noche que me había guiado hasta la sala se esfumó. No había nadie a mi alrededor. No había el menor sonido. El silencio tan puro actuó sobre mis ojos como un cristal de aumento. Limpia de la distracciones del oído, la miraba alcanzaba una intensidad y una precisión que volvían sobrecogedoras las presencias de los cuadros y me permitían un aprecio casi táctil de su maestría técnica, de su fervor de experiencia humana.

En dos ocasiones recientes me he dado cuenta de un efecto contrario: también la mirada puede perturbar las percepciones del oído, el disfrute pleno de la música. Por supuesto que la música está asociada a la experiencia visual, lo mismo en un club de jazz que en un auditorio sinfónico o un teatro de ópera. La ópera, desde luego, es un espectáculo que entra simultáneamente por los oídos y los ojos, y la aspiración wagneriana a la obra de arte total es

un deseo de alianza máxima entre lo visual y lo sonoro. Pero en los últimos tiempos me ha sucedido algunas veces que tenía que apartar los ojos del escenario para disfrutar la música y el canto. Hay una belleza plástica que resalta e intensifica el mundo sonoro, y probablemente las mejores óperas que recordamos son las que nos han entrado simultáneamente por los oídos y los ojos. Un poco más allá, cuando lo visual se impone demasiado, el oído, al menos el mío, se distrae y se aturde, como si el cerebro no fuera capaz de procesar al mismo tiempo tantas novedades

sensoriales. Si el ruido nos impide ver mejor, la agitación visual no nos deja escuchar plenamente.

Me sucedió el otoño pasado en la Metropolitan Opera, viendo una *Lulu* musicalmente muy poderosa, dirigida por James Levine. La escenografía era del celebrado William Kentridge, una de esas raras eminencias ante las cuales se rinden la crítica y los poderes culturales de Nueva York. Kentridge hacía que se proyectaran de manera incesante sobre el escenario grandes letreros de tipografía expresionista, caricaturas y dibujos violentos y eróticos al estilo de Grosz, manchas rojas como coágulos de sangre, etc. Más que un escenario, lo que uno tenía delante era una más entre las muchas pantallas con imágenes convulsas que lo rodean a diario. Una música tan concentrada como la de Alban Berg, una fábula tan feroz, se me dispersaba entre espasmos visuales, que amplificaban y exageraban lo que ya está en las mismas notas y en las palabras cantadas de la ópera.

He vuelto a sentir el mismo aturdimiento viendo la reciente *Flauta mágica* en el Teatro Real de Madrid. La solvencia compacta de la direc-



Ken Howard / Metropolitan Opera

ción musical, el canto, los coros, el brío de la orquesta, resaltan la jubilosa perfección de una música tan insuperable en su liviandades como en sus honduras, agua fresca que revive y embriaga. Se ha elogiado con justicia el ingenio de las incesantes proyecciones animadas, que sustituyen la escenografía y envuelven una obra tan gloriosamente sonora en una estética de cine mudo. Pero yo, con todos los respetos, de vez en cuando apartaba los ojos y los cerraba para escuchar bien a Mozart.

Antonio Muñoz Molina

Música reservata

POR EXIGIR QUE NO QUEDE

En las escuelas públicas debieran existir, ya desde el grado elemental, clases de *propedéutica de la escucha*, para ayudar a que el joven aficionado se viese libre de los nefastos hábitos que, ya de adulto, pueden hacer de él un sujeto definitivamente sordo e idiotizado como tanto se usa en los tiempos actuales: hacerle escuchar la ópera —la música, en general— como si cada audición fuese la primera y la última, partitura en mano, mirada y oído atentos, para evitar esas comparaciones que, según reza el adagio popular, resultan odiosas. Hay que aprender a escuchar la música con la conciencia de que cada encuentro con ella es único e irrepetible, huyendo de esos viciosos parangones a que se entregan los adictos comparando el recuerdo de lo que oyeron ayer en el teatro o el auditorio con lo que escuchan hoy en un registro fonográfico, pero también, por el contrario, lo que recuerdan de esa grabación pasada con lo que escuchan en la actualidad del teatro, confundiendo el huidizo presente con un petrificado pretérito igualmente fugaz porque en último término solamente pervive un recuerdo que, por su propia naturaleza, es igualmente inconcreto: lo que *se escuchó* y lo que *se ha escuchado* difícilmente pueden resultar congruentes. No se trata de echar por la borda el inmenso patrimonio histórico que ha supuesto la invención de la fonografía, pero sí de ser muy consciente de que el museo y la vida son entidades, complementarias si se quiere, pero radicalmente distintas. Eso sí, para alcanzar ese ideal es necesario que la práctica de la música (como el estudio de la filosofía o del arte) entre en la enseñanza con todo el apoyo necesario desde los primeros niveles: exigir que en los colegios o institutos de titularidad pública, no sólo se aprenda el solfeo elemental, sino que también se practique el canto coral como una disciplina obligatoria, en lugar de la religión u otras materias ideológicas o acientíficas. La calidad de los gobernantes debe medirse en función de su capacidad para fomentar que la belleza y su discernimiento ingrese en el patrimonio de los ciudadanos: la actual situación de abandono —cuando no de franca y voluntaria animadversión— de la enseñanza de la cultura en nuestro país solamente sirve para medir la estulticia (por no decir la infamia) de sus dirigentes: pero también de quienes aspiran a sustituirles.

Otrosí, sobre las voces: al terminar la segunda Gran Guerra, muchos teatros europeos se encontraban seriamente dañados y reconstruirlos y reconquistar su pasado esplendor resultaba extremadamente oneroso (bien que fuera urgente e imprescindible). Los presupuestos para cultura se encontraban bajo mínimos y los emolumentos de los *divos* también habían disminuido drásticamente: lograr un puesto en el elenco habitual de un coliseo operístico de renombre (o de instrumentista en una buena orquesta) podía ser muy bien un ideal de vida puesto que, amén de unas ganancias regulares, daba la ocasión de observar de cerca a los grandes

intérpretes, actuar con ellos, aprender de ellos. La situación podía revertir, incluso, muchos años después: en el teatro, en particular, la personalidad musicodramática del cantante se formaba de modo gradual y cuando se producía la ocasión de conquistar el primer plano daba lugar a revelaciones que hoy nos parecen milagrosas (pensemos en Montserrat Caballé, substituyendo *au pied levé* a Marilyn Horne en el Carnegie Hall en 1965, por ejemplo). En contra de una creencia común, la realidad es que hoy existen tan buenas voces como en el pasado inmediato y se canta tan bien (o quizá mejor), pero no existen ni por asomo grandes personalidades de la lírica equiparables a las que fueron legendarias: los productos discográficos han creado una realidad vicaria que ha transformado la realidad misma. Un festival internacional —cual podía ser el legendario de Salzburgo— era el ágora de artistas consagrados, los máximos exponentes de sus respectivas especialidades, pero desde hace ya décadas es, por el contrario, el trampolín desde el que las compañías fono/videográficas publicitan con implacable urgencia sus últimas manufacturas. Es imposible para el intérprete alcanzar una verdadera madurez artística en semejantes condiciones y son muy pocos los que desarrollan una personalidad propia (naturalmente, quedan ciertos ámbitos especializados en que se funciona de un modo distinto, cual es el caso ejemplar de la *Accademia* del Festival de Pesaro, pero se trata de fenómenos aislados, tanto más valiosos

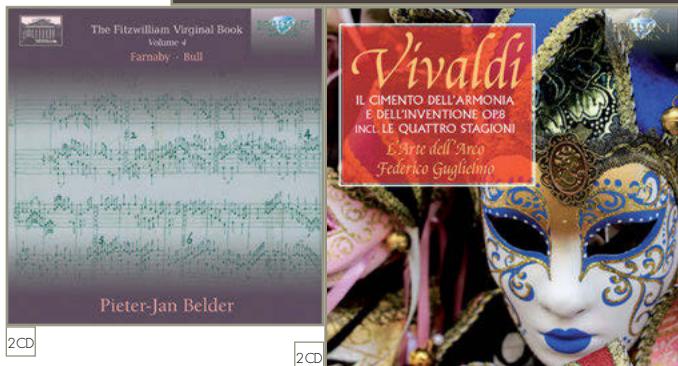
cuanto más restringidos): las compañías *crean* figuras virtuales partiendo de un material que, aunque sea de calidad, carece de la madurez necesaria para decidir el repertorio que más les conviene y que les permita desarrollar una individualidad característica e inconfundible. Los aficionados que se lamentan de que hoy ya no existen voces como las de antes debieran dirigir su indignación no contra los artistas jóvenes, que hacen lo que pueden (y más de lo que pueden, en muchos casos), sino contra los grandes *trust* fonográficos, agencias y agentes que, en muchos casos, contratan voces de mucha calidad *para no darles oportunidades* y evitar así que hagan sombra a otros de menor entidad que ya tienen situados y con los que *hacen caja*, por decirlo de forma sórdida: se trata de obtener el máximo de plusvalía en el menor tiempo y con el menor gasto posible, creando la demanda artificialmente mediante considerables inversiones

publicitarias. Ésa es la esencia del capitalismo presente, globalizado y transnacional (Lenin, visionario, ya habló con gran pertinencia acerca del *imperialismo como fase superior del capitalismo*). Quienes protestan del estado actual de la ópera debieran dirigir su ira contra los actuales dirigentes de la macroeconomía y no contra los profesionales: no se puede criticar una situación artística prescindiendo de sus bases económicas. El enemigo es el capitalismo y no el intérprete.





Nuestro personaje del mes, es **Giacinto Scelsi** (1905-1988).



Presentamos músicas que es preciso rescatar. "Capricci for solo violin" de **Pietro Antonio Locatelli**. Los "Cuartetos para cuerda Op.26" de **Boccherini**. Los "Cuartetos completos de cuerda" del alemán **Max Bruch**. "Música completa para flauta" del precursor del espectralismo, **Giacinto Scelsi**. El volumen 4 del libro "Fitzwilliam Virginal" de varios compositores. La maravillosa grabación de "Armonia y dell'inventione Op.8" de **Vivaldi**. Novedades a precios sin competencia.

PIERRE BOULEZ (1925-2016)

El compositor y director de orquesta francés Pierre Boulez moría en la tarde del pasado 5 de enero en la ciudad alemana de Baden-Baden a los 90 años de edad. Y sí, también la música ha muerto. Aunque sólo sea un poco. *Mourir un peu* es el título de una bellísima composición acusmática de otro nonagenario, felizmente aún entre nosotros, Francis Dhomont, al que seguramente Boulez nunca prestó atención. Porque sólo entendía de verdad a los que pensaban estéticamente como él y tampoco llegó a comprender mucha de la música de los nuevos compositores que dirigió en sus últimos años. Pero creía en la libertad de aquellos que de verdad miraban hacia adelante, seguramente mucho más de lo que sus críticos pudieran imaginar.

Muchos fueron los que se apresuraron a inundar las redes sociales asegurando que, con él, se había clausurado una parte de la historia de la música. Pero no es verdad. O al menos, admite matices, muchos. Él era el más grande. ¿Más que Karlheinz Stockhausen? Sí y no. Ese asunto no toca ahora. Pero quedan otros, de su generación aproximada, que siguen empuñando el mismo timón: el de la vanguardia, el de la transgresión, el de lo que está por venir, el de ir más allá, el de demostrar que la música es un ente vivo y que una partitura, en el fondo, no es más que una herramienta de laboratorio. Sin mayores dobleces, sin mayores misticismos. Sí, ahí está, esplendoroso, a sus ochenta años, Helmut Lachenmann. O György Kurtág, quien, a sus noventa, última en estas fechas la partitura de la que será su primera ópera, *Fin de partie*, que se estrenará en la Scala de Milán en noviembre. Pero Boulez ya no está. Se marchó tras pasar algún tiempo en el que la única noticia que teníamos de él era —mal presagio viniendo de un músico— el silencio.

Desde los escombros de la II Guerra Mundial, un puñado de compositores tuvo la osadía de reinventar la música y romper con todo lo establecido. Siempre el más temido y respetado

de ellos fue Pierre Boulez. Un sobrio, pulcro, meticoloso y eficaz artesano de los sonidos que en los bravos 50 quiso quemar (metafóricamente) los teatros de ópera (una *boutade* que le persiguió de por vida, como 4'33" atenazó a John Cage) y que mató al padre, cuando el padre era el fundacional Arnold Schoenberg. Él, que siempre quiso ser el más jacobino de los vanguardistas, que rivalizó con todos, que clamaba por una tabula rasa, acabaría siendo respetado y laureado hasta por quienes nunca se interesaron por su sobresaliente y exigente legado.

Del genio francés se recordarán tanto sus obras innovadoras (*Le marteau sans maître*, *Pli selon pli*, *Repons*, *Notations*, *Sur Incises*...) como su peculiar manera de dirigir la orquesta —siempre renunció a la batuta, que comparaba con un bastón de anciano. Tampoco Stravinski, Bartók o Mahler se entienden hoy sin él. No digamos Wagner. Porque, pese a los wagnerianos, lo que el galo hizo fue otra cosa: hacérselo presente, presentárnoslo casi como un colega, uno más de entre los elegidos por haber insuflado vida a la luz de la modernidad.

En tan poco tiempo desde su deceso ya hemos asistido al agotamiento de todos los lugares comunes para referirse a Boulez: iconoclasta, rebelde, *enfant terrible*... También veremos —ya lo vimos, de hecho— cómo las orquestas llorarán su pérdida en unas redes sociales en las que hasta el más pintado se permitió tutearlo. Hablábamos de orquestas. Sí, esas, las mismas que jamás han programado una sola nota suya. Las mismas que hablan de una «personalidad clave de la historia de la música» y que rehúsan el compromiso con la grandeza abisal de una obra como la del maestro francés. Porque siempre será mejor programar Chai-kovski o apostar por la lóbrega modernidad de algún exótico neo que por la obra de un visionario como Boulez. Porque hay que desbrozarla, comprenderla y creérsela para que pase palpitante al público que la escucha.

Pero Boulez, a buen seguro, sabía que esto sería así y nunca de otra



Harald Hoffmann

manera. Él mismo se reconoció siempre, hasta el último momento, como un «transgresor» convencido. Y aseguraba «preferir una buena polémica con espadas y sables que una especie de cortesía de conveniencia».

Hemos dicho que Boulez era un genio. Y, como tal, cuando era un niño pedía tocar al piano obras de Chopin. Las más difíciles. La física, la química o las matemáticas fueron otras de las disciplinas en las que brilló de

joven. Sin embargo, siempre quiso esconder esas dotes, como recordó puntualmente el diario *Le Monde*, para evitar que su padre le obligase a dejar la música con el fin de centrarse en estudios científicos.

Nacido en el seno de una familia acomodada, Boulez ingresó a los diecinueve años en el Conservatorio de París, donde Olivier Messiaen lo hizo un compositor de provecho. Antes ya había recibido el bautizo dodecafónico

de René Leibowitz. Luego protagonizaría públicos ataques de cólera contra él. El más valiente, sin embargo, se libró en los pentagramas, cuando en 1946 compuso su primera sonata para piano, una obra radical, mientras se ganaba la vida tocando piezas ligeras en el Folies Bergère. Muy pronto, en 1955, nació *El martillo sin dueño*, obra central de la música del siglo XX, ejemplo paradigmático de la abstracción musical, sin átomo de melodía, armonía o ritmo convencional. Serialismo integral, lo llamó. Obra cumbre del arte occidental, añadiremos.

Establecido en Alemania, el Boulez director fue engullendo en las últimas décadas al Boulez compositor. Pero su pulcro catálogo es visto hoy como el de un brillante modernista que jamás sucumbió a ninguna tentación comercial. Hace un año fue inaugurada la Philharmonie de París, una espectacular sala que Boulez soñó para sacar la música de los recintos burgueses y llevarla al corazón del París multicultural. Gracias y hasta siempre, Monsieur Boulez.

DISCOGRAFÍA ESENCIAL

Pierre Boulez: *Obra completa*. Deutsche Grammophon 0289 480 6828 9 (13CDs) 2013.

Anton Webern: *Obra completa*. Pierre Boulez, director. Deutsche Grammophon 0289 457 6372 9 GX 6 (6CDs) 2000

Pierre Boulez, director: *20th Century*. Obras de Bartok, Berg, Ligeti, Messiaen, Schoenberg... Deutsche Grammophon 0289 479 4261 0 (44CDs) 2015

BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL

Puntos de referencia. Editorial Gedisa, 1984

Pensar la música hoy. Colegio de Arquitectos de Murcia, 2010.

Escritura del gesto. *Conversaciones con Cécile Gilly*. Editorial Gedisa, 2009

MAUS CITA EN SEVILLA



La Muestra de Música Antigua de la Universidad de Sevilla, MAUS, llega a su novena edición manteniendo su habitual formato de tres conciertos que se desarrollarán durante los días 12, 19 y 25 de Febrero 2016. Para esta edición, el MAUS se presenta con el título genérico de *Musicae profanae* y ofrecerá tres visiones de programas basados en repertorios de música profana del renacimiento europeo a través de tres formaciones que van de la música instrumental a la vocal. Así, la inauguración de la Muestra correrá a cargo de la formación sevillana Ministriles Hispalensis, un grupo de reconocido prestigio que presentará su nuevo programa *Banchetto musicale / Música para banquetes y batallas*, un programa basado en música profana euro-

pea a caballo entre el renacimiento y el primer barroco. La segunda cita de la Muestra tendrá lugar el Viernes 19 y nos llevará a la música profana vocal del renacimiento con el concierto del espléndido cuarteto vocal Vandalia que, igualmente, estrenará su nuevo programa *Covarde caballero*, un repertorio basado en músicas de compositores del renacimiento español como Mateo Flecha, Juan Vásquez o Cristóbal de Morales. Para clausurar la edición 2016, el MAUS contará con la presencia del dúo francés Vida bona, formación liderada por el laudista y cantante Francisco Orozco que presentará su programa *Canzon villanesque a la Napoletaine*, una espléndida oportunidad para



Sevilla, Rectorado de la Universidad.
12, 19 y 25-II-2016.
Muestra de Música Antigua de la Universidad de Sevilla.

adentrarnos en la música popular italiana del renacimiento. Todos los conciertos comenzarán a las 21.00h con entrada libre (recogida previa de invitación) hasta completar aforo.

Ciclo de Grandes Intérpretes **POGORELICH Y LANG LANG**

El día 2 vuelve al Ciclo de Grandes Intérpretes Ivo Pogorelich, felizmente asentado ya de nuevo entre el público madrileño, dispuesto a afrontar esa experiencia nada convencional en que consiste cada uno de sus recitales. Ha habido una suerte de recuperación del pianista croata en los últimos años, tras su ya lejana retirada profesional, en la que nos aparece no menos personal que antes, legítimamente discutible y proponiendo a las audiencias una aventura compartida –recordemos la importancia que, a partir de esa expectativa, concede a lo que ofrece al oyente sin el cual, ni él ni su música, como afirma, tendrían sentido. En su nueva actuación madrileña Pogorelich propone un programa bien comprometido: la *Sonata Dante* de Liszt, la *Fantasia* de Schumann, los *Tres movimientos de Petrushka* de Stravinski y

las *Variaciones sobre un tema de Paganini, op. 35* de Brahms.

Y el 1 de marzo vuelve también Lang Lang, esta vez como protagonista de un concierto extraordinario de la Fundación Scherzo con el patrocinio de la Cadena SER, El País y Canal Plus. El gran pianista chino, cumbre de la popularidad en lo que al piano se refiere e intérprete que, ojo, va mucho más allá de lo que su fama pudiera predecir –es decir, que toca maravillosamente bien– tocará el 1 de marzo en el Auditorio Nacional tras su éxito de hace dos años. Lang Lang ofrecerá un programa integrado por *Las estaciones* de Chaikovski, el *Concerto italiano* de Johann Sebastian Bach y los cuatro *Scherzi* de Fryderyk Chopin.



IVO POGORELICH

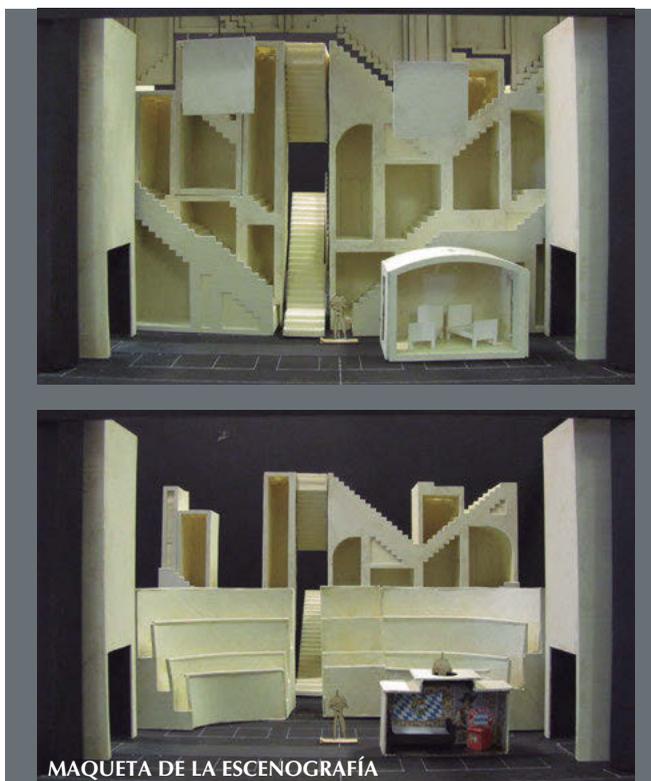
Alfonso Batalla



LANG LANG

Harald Hoffmann

Madrid. Auditorio Nacional. 2-II-2016. Ivo Pogorelich, piano. Obras de Liszt, Schumann, Stravinski y Brahms. 1-III-2016. **Lang Lang**, piano. Obras de Chaikovski, Bach y Chopin.



MAQUETA DE LA ESCENOGRAFÍA

En el Teatro Real

ESTRENO WAGNERIANO

La *prohibición de amar*, la segunda ópera de Wagner, se estrena en España (tras una versión de cámara presentada en el Festival de Peralada en 2013) en una nueva producción del director danés Kasper Holten, coproducida con la Royal Opera House Covent Garden. *La prohibición de amar* es una mezcla de influencias de indudable interés más allá del nombre de su autor y, además, se sirve de un libreto inspirado en Shakespeare — *Medida por medida* —, de quien celebraremos este año el quinto centenario de su muerte. En el reparto, voces tan interesantes como Manuela Uhl y Christopher Maltman y en el foso el director musical del teatro: Ivor Bolton.

Madrid. Teatro Real. 19-II/5-III-2016. Maltman, Uhl, Staples. Director musical: **Ivor Bolton**. Director de escena: **Kasper Holten**. Wagner: *La prohibición de amar*.

Recital en La Scala

EL PUCCINI DE KAUFMANN EN CINES

El día 25 se podrá ver en los cines españoles *Jonas Kaufmann: una noche con Puccini*, la película del recital que con arias de Puccini dio en el Teatro alla Scala quien para muchos es ya uno de los intérpretes históricos del músico italiano: Jonas Kaufmann. El propio Kaufmann se refirió a su recital como una de las mejores noches de su vida. El éxito culminó en cinco bises y nada menos que cuarenta minutos de aplausos. Le acompañó la Filarmónica de La Scala dirigida por Jochen Rieder. El film —dirigido por Brian Large— incluye una muy interesante introducción sobre Puccini narrada por el propio Kaufmann que presenta material nunca visto hasta ahora. La lista de los cines puede consultarse en: <http://jonaskaufmannpuccinifilm.com/es/>.



JONAS KAUFMANN EN LA SCALA

Del Liceu al Palau

HITO SCHUBERTIANO

Nuevo paso de gigante en la trayectoria internacional del Cuarteto Casals. Tras casi dos años de trabajo, ilusión y ese punto de audacia que acompaña a las grandes empresas, acaba de aparecer en el mercado el primero de los cinco volúmenes que formarán la primera integral en DVD/Blu-ray de los quince cuartetos de cuerda de Franz Schubert grabada en directo en el Auditori de Barcelona, en alta definición.

Hay muchas sorpresas en esta ambiciosa integral. Los seguidores del Cuarteto Casals conocen bien el nivel de calidad sonora, equilibrio y expresividad alcanzado por esta extraordinaria formación integrada por los violinistas Abel Tomàs y Vera Martínez Mehner, el viola Jonathan Brown y el violonchelista Arnau Tomàs que, tras situarse en la élite del circuito camerístico internacional, han hecho historia al convertirse en el primer cuarteto español que graba la emblemática integral schubertiana. La edición ha sido posible gracias a la

suma de esfuerzos, a tres bandas, entre el sello discográfico independiente Neu Records, el Casals y el Auditori de Barcelona, en cuya Sala de Cámara Oriol Martorell interpretaron en 2013 la integral en cinco conciertos.

Si el hecho de tocar los cuartetos de Schubert supone un reto mayúsculo en la carrera de un cuarteto, grabarlo en directo, rodeados de cámaras y micrófonos, añade máxima presión a los intérpretes. Y eso que hablamos de un cuarteto acostumbrado a grabar en estudio gracias a su actividad discográfica para Harmonia Mundi. Pero el directo, y ante cámaras capaces de captar hasta el más mínimo detalle, multiplica los retos; y el resultado es admirable. Para comprobar la calidad artística y técnica del lanzamiento han escogido en el primer volumen un programa que tiene como plato fuerte el maravilloso *Cuarteto núm. 14, "La muerte y la doncella"*. La edición, disponible en tiendas y portales de internet, se presenta en triple formato:

Blu-ray en alta definición, DVD y formato digital de Vídeo HD reproducible en cualquier ordenador. La colección constará de cinco volúmenes que irán apareciendo en el mercado a lo largo del 2016.

La estética visual y la calidad sonora son fruto de la complicidad absoluta entre Igor Cortadellas, que firma la realización videográfica, y Santi Bargañó, del sello Neu Records, principal responsable del sonido de una producción innovadora que ha contado con la colaboración del experto en técnicas de grabación *surround* Michael Williams. Uno de los retos ha sido captar la energía del público sin interferir la magia del concierto, utilizando cinco micrófonos de alta precisión, colgados del techo y situados a una altura que permite controlar la relación entre el sonido del cuarteto y la acústica de una sala lle-



CUARTETO CASALS

na de público. En el plano visual hay voluntad innovadora con el uso de diez cámaras fotográficas que ofrecen una estética artesanal más próxima al cine.

Para el Auditori de Barcelona, hasta ahora muy poco activo en el terreno discográfico, este lanzamiento supone un salto cualitativo tras el éxito de *Juana de Arco en la hoguera*, de Honegger, protagonizada por Marion Cotillard bajo la dirección de Marc Soustrot al frente de la OBC, en una versión de concierto que fue emitida por Medici TV y editada en DVD y en disco compacto por el sello Alpha.

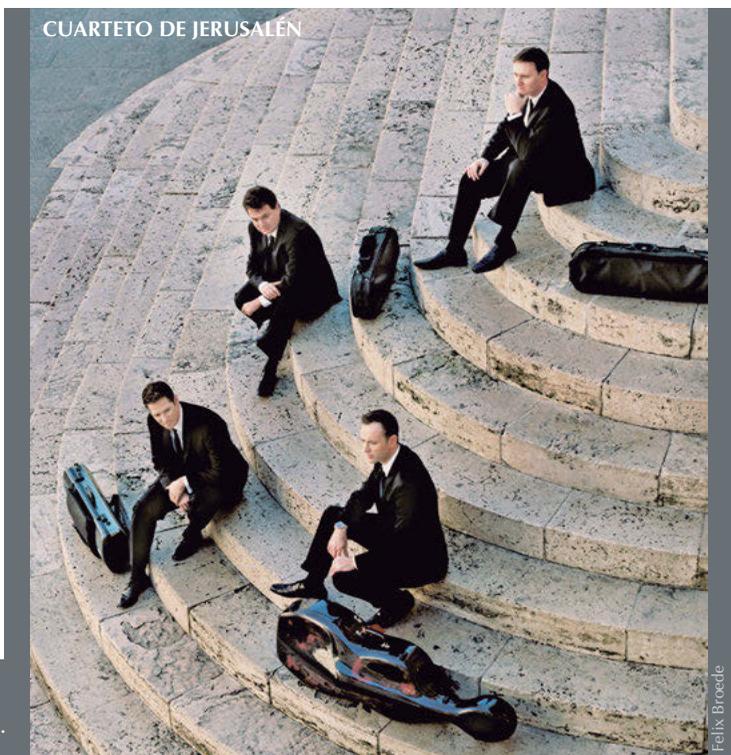
Javier Pérez Senz

Liceo de Cámara

VUELVE EL CUARTETO DE JERUSALÉN

El Cuarteto de Jerusalén ha pasado en pocos años de ser uno de los cuartetos más prometedores de su generación a convertirse en uno de los grandes. Sus actuaciones en España han permitido al aficionado a la música de cámara comprobar la personalidad, la técnica y la expresividad de la formación israelí. Tras su inolvidable integral de los cuartetos de Shostakovich, recalán en Madrid para ofrecer su versión —a buen seguro modélica— de los cuartetos de Béla Bartók, una de las cumbres del género en cualquier época. Una cita imprescindible del calendario musical que se inserta en el Ciclo Liceo de Cámara del CNDM.

Madrid. Auditorio Nacional. 26/27-II-2016.
Cuarteto de Jerusalén. Bartók: *Cuartetos de cuerda*.



Felix Broede

HINO GALEGO
Poesía de Eduardo Pondal Música de Pascual Veiga

Marchial.

que din os rama-ras... sas na co-la verde-cen-te, o raxo lraspa-ren...-te do
que din os rama-ras... sas na co-la verde-cen-te, o raxo lraspa-ren...-te do
que din os rama-ras... sas na co-la verde-cen-te, o raxo lraspa-ren...-te do

o praci de lu-ar. que din as altas co--pas des-curra-me-ara...-do
o praci de lu-ar. que din as altas co--pas des-curra-me-ara...-do
o praci de lu-ar. que din as altas co--pas des-curra-me-ara...-do

seu ben-compa--do me--ní-le-ne-fungar. De teu verde cin-gui-do é de be-ni--nas
seu ben-compa--do me--ní-le-ne-fungar. De teu verde cin-gui-do é de be-ni--nas
seu ben-compa--do me--ní-le-ne-fungar.

gán.Figar, Fi--gar de Bre-o gán.Figar, Fi--gar de Bre-o gán.
gán.Figar, Fi--gar de Bre-o gán.Figar, Fi--gar de Bre-o gán.
gán. De Bre-o gán. De Bre-o gán.

La Coruña

NUEVA VERSIÓN DEL HIMNO GALLEGO

El día 9 de Enero en el Auditorio de Afundación de La Coruña, se ha estrenado una nueva versión para orquesta de arcos del himno gallego, debida a nuestro colaborador Julio Andrade Malde. El hermoso himno, que es el oficial de Galicia, fue compuesto por Pascual Veiga sobre un texto del poeta del “Rexurdimento”, Eduardo Pondal. La nueva versión se interpretó en el curso de un concierto que incluía obras de Vivaldi, Bach, Haendel, Gluck y otros; y en el que colaboraron el Coro de Cámara de La Coruña, dirigido por el notable músico Julián Pérez, y la Camerata Brigantina, a cuyo frente se hallaba Florian Vlashi, destacado violinista albanés, director también del Grupo Instrumental Siglo XX, que desde 1994 forma parte de la Orquesta Sinfónica de Galicia. La nueva versión de la obra es absolutamente respetuosa con la bella partitura de Veiga, aunque se halla revestida de un importante ropaje armónico y con el añadido de algunas voces interiores. Fue muy aplaudida por un público numeroso que también valoró la excelente interpretación de la Camerata Brigantina. Al día siguiente, se repitió el concierto con idéntico éxito en la localidad coruñesa de Betanzos, sede de la agrupación de cámara.

La Madrileña

HA NACIDO UNA ORQUESTA

No todos los días nace una orquesta. El pasado 15 de enero vino al mundo, en la Real Academia de San Fernando, La Madrileña, formación especializada en interpretación historicista que aspira a convertirse en un ineludible referente dentro del panorama musical nacional. El padre de la criatura es el director José Antonio Montaña, quien para el feliz momento escogió obras Vicente Martín y Soler (entre ellas, tres arias para soprano de la ópera *Pesnohubie*, estreno en tiempos modernos, cuya única copia se conserva en el archivo del Teatro Mariinsky, de San Petersburgo) y de Wolfgang Amadeus Mozart (entre ellas, la *Sinfonía n.º 40 en Sol menor*). La inclusión de Martín y Soler en el programa se antojaba obligada, toda vez que La Madrileña toma su nombre de la primera ópera del compositor valenciano, *Il tutore burlato*, que al con-

vertirse en zarzuela fue rebautizada como *La Madrileña*. Montaña y sus colaboradores (todos ellos especialistas en este repertorio, principalmente españoles aunque sin desdeñar la participación extranjera, como lo demuestra que el concertino en el debut fuera el violinista ruso Maxim Kosinov) orientan su trabajo a la recuperación y difusión del patrimonio musical de los siglos XVII y XVIII, con especial atención a óperas y zarzuelas de autores españoles o extranjeros pero relacionados con España. En la presentación, cuya dirección escénica corrió a cargo de Ignacio García, intervinieron la soprano Susana Cordon y el barítono



LA MADRILEÑA

Borja Quiza. Montaña y García ya habían colaborado en 2011 con la puesta en escena en el Teatro Alexandrinsky, de San Petersburgo, de la zarzuela burlesca *Las labradoras de Murcia*, de Antonio Rodríguez de Hita y de Ramón de la Cruz. En aquella ocasión, Montaña dirigió a varios músicos que unos

meses antes habían participado en el concierto inaugural de La Tropa Barroca de Madrid (diciembre de 2010, en el Real Coliseo de Carlos III, de San Lorenzo de El Escorial), génesis de esta La Madrileña que ahora vez la luz.

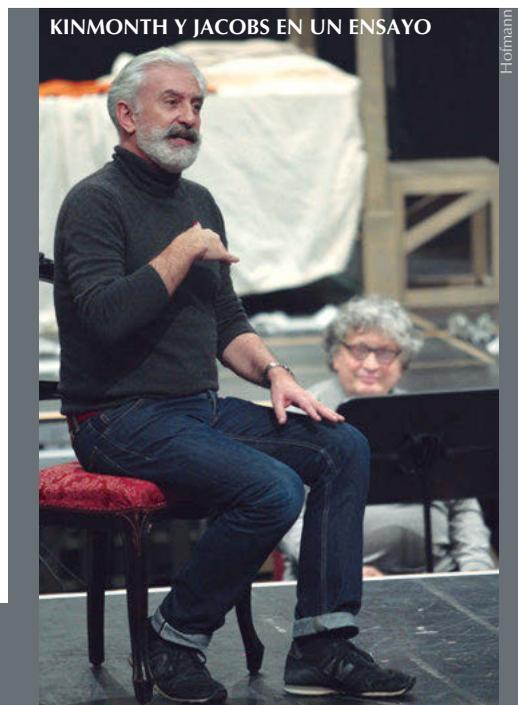
Eduardo Torrico

En Bruselas

JACOBS Y KINMORTH RECUPERAN A GASSMANN

René Jacobs, infatigable defensor del repertorio Barroco revive, al mando de la B'Rockl Orquesta, una obra maestra de la sátira operística que se recuperará en el Cirque Royal. Se trata de *L'Opera Seria* de Florian Leopold Gassmann (1729-1774), que con el libreto de Calzabigi elaboró una burla al exceso de un género que pasado de moda, se tomaba demasiado en serio a sí mismo. Le acompañan como escenógrafo y director de escena Patrick Kinmonth y los cantantes Alex Penda, Robin Johannsen y Sunhae Im. El argumento utiliza el tópico del teatro dentro del teatro. La música acentúa las atmósferas contrastantes de lo tragicómico, parodiando las melodías cargadas de afecto, los extravagantes libretos preciosistas, el impudor de los cantantes y los caprichos de las divas.

Bruselas. Cirque Royal. 9/17-1-2016. Gassmann, *L'Opera Seria*.
Director musical: René Jacobs. Director de escena: Patrick Kinmonth.



KINMORTH Y JACOBS EN UN ENSAYO

Hofmann

simple, música

Hacer fácil lo complejo.

Más accesible, más humano. Éste es nuestro trabajo.

Podemos hablar de ordenadores o de periféricos, de instalar redes o de actualizar programas.

Todas las posibilidades de la tecnología a nuestro servicio.

Hablamos de música y hablamos de informática.

Fácil cuando es Simple.



Josep Pons y Robert Carsen

EL LICEO CIERRA SU TETRALOGÍA

Ofrecer la tetralogía completa de *El anillo del nibelungo* es uno de los grandes desafíos a los que de vez en cuando debe enfrentarse un teatro de ópera. El Gran Teatre del Liceu —por lo demás, de impecable e innegable histórica tradición wagneriana desde muchos años atrás— inició en 2013 esta que ahora se cierra —a partir del día 28— en producción de la Opera de Colonia. Con este *El ocaso de los dioses* termina también Josep Pons una propuesta que ha ayudado a confirmarlo como magnífico músico en lo que ha sido, sin duda, su mayor desafío como director de ópera. Siempre prueba de fuego para cualquier coliseo que se precie, el Liceu opta esta vez por un montaje que tiene como director de escena a una personalidad tan fasci-



Michele Crosera / Teatro La Fenice

nante como es Robert Carsen, y los más de diez años pasados desde el estreno alemán no son, desde luego, óbice alguno para su actualidad. El reparto responde a las excelentes expectativas: Lance Ryan, Samuel Youn,

Barcelona. Gran Teatre del Liceu. 28-II/19-III-2016. Wagner, *El ocaso de los dioses*. Director musical: **Josep Pons**. Director de escena: **Robert Carsen**.

Hans Peter König, Oscar Hillebrandt, la premiada Iréne Theorin, Michaela Schuster y tres estupendas voces hispanas: Cristina Faus, Pilar Vázquez e Isabella Gaudí.

Universo Barroco

TRES CITAS A LA VISTA

Trémendo mes de febrero el que propone el CNDM en su ciclo Universo Barroco a los amantes de la época que le da nombre. El día 2, Forma Antiqua nos propone un programa dedicado por entero a Agostino Steffani, el compositor que comenzó a recuperar hace unos años la gran Cecilia Bartoli. El grupo que dirige Aarón Zapico, uno de los referentes de la interpretación histórica en España —y como algunos de sus colegas también fuera de nuestro país— propone una selección de dúos de cámara del

compositor nacido en Castel Franco del Veneto en 1654 y fallecido en Fráncfort en 1728. Los solistas vocales serán la soprano María Eugenia Boix y el contratenor Carlos Mena.

El día 7 Les Arts Florissants, con su principal director invitado, Paul Agnew, nos ofrecerán un apasionante programa dedicado a los madrigales de juventud de Monteverdi, esas obras que hay que conocer en todo caso sea cual sea el tipo de música que prefiramos. Del *Primero*, *Segundo* y *Tercer libro de Madrigales* se darán

veintidós muestras del estro del genio de Cremona que revelarán la intensidad de maestro y conjunto en este repertorio.

Y, finalmente, el día 16 será Al Ayre Español, bajo la dirección de su fundador y maestro, Eduardo López Banzo, quien nos proponga un concierto en torno a Juan Manuel de la Puente, el músico alcarreño vinculado desde 1711 a la catedral de Jaén. López Banzo, que fue



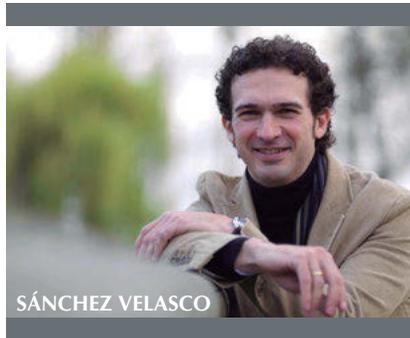
EDUARDO LÓPEZ BANZO

quien nos descubriera en su día al compositor, incluirá en el programa obras de este pero también de Vivaldi, Durón —este año celebramos el tercer centenario de su muerte— y Albinoni.

Madrid. Auditorio Nacional. 2-II-2016. Forma Antiqua. Director: **Aarón Zapico**. Obras de Steffani. 7-II-2016. Les Arts Florissants. Director: **Paul Agnew**. Obras de Monteverdi. 16-II-2016. Al Ayre Español. Director: **Eduardo López Banzo**. Obras de De la Puente, Durón, Albinoni y Vivaldi.

OSPA

DOBLE ESTRENO



SÁNCHEZ VELASCO

En sus conciertos de los días 18 y 19, la Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias presenta, bajo la dirección de su titular, Rossen Milanov, dos estrenos. Uno de ellos mundial, *Danzas flamencas* del compositor y director de orquesta Daniel Sánchez Velasco (Avilés, 1972), y el otro finlandés, reincidiendo en sus descubrimientos nórdicos que nos trajeron ya en noviembre pasado *Cielo de invierno* de Kaija Saariaho. Esta vez se trata de *Incantations*, una obra para percusión y orquesta de Einojuhani Rautavaara estrenada en

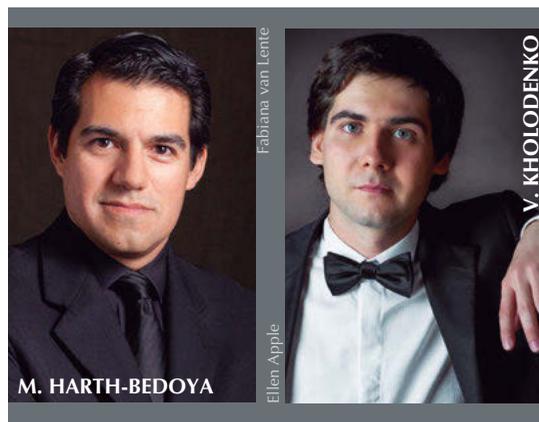
Londres en 2009 por el mismo virtuoso que la protagoniza en Gijón y Oviedo, el extraordinario percusionista británico Colin Currie. Completa programa la *Sinfonía n.º 1* de Rachmaninov.

Gijón. Teatro Jovellanos. 18-II-2016. Oviedo. Auditorio Príncipe Felipe. 19-II-2016. Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias. Colin Currie, percusión. Director: Rossen Milanov. Obras de Sánchez Velasco, Saariaho y Rachmaninov

El Concierto de Busoni en la OCNE

UNA RAREZA ENORME

La OCNE propone este mes, dentro de su abono, un programa especialmente atractivo a cargo del joven pianista ucraniano Vadym Kholodenko y el director peruano Miguel Harth-Bedoya. La primera obra es relativamente frecuente —la suite del ballet *Primavera Apalache* de Aaron Copland— pero la que ocupa la segunda parte es toda una rareza en las salas de concierto. Se trata del monumental *Concierto para piano y orquesta en do mayor, op. 39* de Ferruccio Busoni, escrito y estrenado por el autor en 1904, que requiere, además de lo que anuncia su título, un coro de hombres en su último movimiento que entona la escena final del *Aladdin* de Oehenschläger. De cerca de una hora y diez minutos de duración, se trata, sin duda, de una especie de Himalaya de los conciertos para piano, tan intenso como espectacular y de una belleza que sorprenderá a quien lo escuche por vez primera. Una ocasión única para conocer una obra con la que hay pocas posibilidades de volver a encontrarse.



M. HARTH-BEDOYA

Madrid. Auditorio Nacional. 19/21-II-2016. Orquesta y Coro Nacionales de España. Vadym Kholodenko, piano. Director: Miguel Harth-Bedoya. Obras de Copland y Busoni.

musicæ
profanæ
MAUS

IX Edición
febrero 2016
12, 19 y 25

VIERNES 12
MINISTRILES
HISPALENSIS
Programa
Banchetto musicale

VIERNES 19
VANDALIA
Programa
Covarde caballero

JUEVES 25
VIDA BONA
Francisco Orozco & Françoise Enock
Programa
Canzon villanesca alla napoletana

Rectorado
Universidad de Sevilla
Calle San Fernando
21.00h

UNIVERSIDAD DE SEVILLA
cicus
CENTRO DE INVESTIGACIONES Y COLABORACIÓN DE LA UNIVERSIDAD DE SEVILLA

arcadiaAntiqua

www.cicus.us.es
www.arcadiantiqua.com

Temporada del Gran Teatre del Liceu

POCA EMOCIÓN

Barcelona. Gran Teatre del Liceu. 21-I-2016. Verdi, **Otello**. José Cura, Ermonela Jahó, Marco Vratogna, Alexey Dolgov, Olesya Petrova, Vicenç Esteve Madrid. Coro Infantil Amics de la Unió de Granollers. Coro y Orquesta Sinfónica del Gran Teatre del Liceu. Director musical: **Philippe Auguin**. Director de escena: **Andreas Kriegenburg**.

BARCELONA Mediocre noche de ópera en el Liceu, algo especialmente triste cuando se trata de una obra maestra como *Otello*. Hace diez años que no subía al escenario del coliseo lírico barcelonés la penúltima ópera de Giuseppe Verdi que, con un magistral libreto del también compositor Arrigo Boito, retrata con genio musical el descenso a los infiernos del Moro de Venecia. La última producción liceista, firmada por Willy Decker, con José Cura (Opus Arte) no fue especialmente memorable, pero la cosa ha empeorado, y mucho, con el feo y aburrido montaje de la Deutsche Oper Berlín firmado por el director de escena alemán Andreas Kriegenburg, que traslada la acción del Chipre de finales de siglo XV a un campo de inmigrantes.

Antes de que suene la música, la escenografía sacude al espectador con imágenes potentes: ochenta y cinco camas que cubren las paredes del escenario, colocadas una encima de otra, en un espacio lleno de gente que vive en un clima de opresión y tensión. Kriegenburg centra su mirada en el rechazo al diferente, el odio racista, la violencia de género, la pérdida de la identidad, temas que Shakespeare explora en *La tragedia de Otello, el Moro de Venecia*, pero que no dejan de limitar la riqueza de situaciones y emociones verdianas.

Mediocre también el resultado musical. El director de orquesta francés Philippe Auguin conduce la ópera con oficio pero sin mucha brillantez, más preocupado por ajustarse a las necesidades y caprichos del tenor protagonista que por facilitar el lucimiento orquestal. Tampoco brilla el coro, no por



A. Borjill

Ermonela Jahó y José Cura en *Otello* de Verdi en el Teatro del Liceu

falta de calidad y entrega sino por la ubicación de los cantantes, confinados en las camas, al fondo del escenario, durante toda la función, algo letal para la cohesión y proyección de las voces. Mejor situado en escena, el Coro Infantil Amics de la Unió realiza un notable trabajo y muestra una excelente preparación musical.

La cancelación, por motivos personales, de Aleksandre Antonenko, ha permitido el regreso de José Cura en un papel que le ha dado fama: en su visceral interpretación sigue explorando colores y acentos dramáticos pero el trasiego en duros repertorios ha pasado factura: mucho más irregular, la voz ha perdido brillo, la emisión es más dura y trabajosa, hay menos emoción y más violencia. Insufrible es el Yago de Mar-

co Vratogna, gritón y vulgar, que cae en efectos del peor gusto para subrayar la maldad del personaje: cualquier parecido con el canto es pura coincidencia.

Con detalles muy atractivos, Ermonela Jahó ofrece una Desdemona de preciosa voz lírica, con muy buenos pianísimos pero demasiado frágil y corta de intensidad en los momentos de mayor tensión dramática. Muy flojo, en todos los sentidos, el Casio de Alexey Dolgov y buenos trabajos de Olesya Petrova (Emilia) y Vicenç Esteve Madrid (Roderigo), que destacan en un más bien discreto equipo de comprimarios completado por Damián del Castillo (sólido Montano) y Roman Ialčic (irrelevante Lodovico).

Javier Pérez Senz

Uchida deslumbra en Mozart

TECNICA Y ESTÉTICA

Auditorio. 07-I-2016. Mahler Chamber Orchestra. Piano y Directora: **Mitsuko Uchida**. Obras de Mozart.

ALICANTE Con prácticamente el mismo programa con el que hace ya casi tres años se presentaron en el ADDA, la pianista japonesa Mitsuko Uchida y la Mahler Chamber Orchestra han vuelto a cosechar un gran éxito con el arte musical de Mozart, revelándose como un ideal *pleroma* sin opuestos en el movimiento central de su *Concierto en Sol Mayor, K. 453*, pasaje donde la solista rayó la perfección en sentido y estilo desde la más exquisita sonoridad. Uchida, con gran fidelidad a los postulados mozartianos, supo desentrañar el secreto del *Allegro* inicial, plasmando en el teclado esa especie de distanciamiento emocional de carácter poético y misterioso que propone aquí el compositor. La interpretación fue a más, como se pudo admirar en las variacio-



MITSUKO UCHIDA

Justin Pumfrey

nes del *Allegro-Presto* final, especialmente en la coda última, que fue expuesta con una operística atmósfera sonora. Una veintena de músicos intervinieron en la ejecución del *Divertimento para cuerda K. 137*. Sin perder tal sentido camerístico, la orquesta supo expandir su sonido como si de una sinfo-

nía se tratara, elevando la calidad expresiva de su discurso con un marcado carácter italianizante. El concierto concluyó con una de las obras más famosas del repertorio concertante de Mozart: el *K. 503 en do mayor*. Uchida planteó su extenso *Allegro* maestoso inicial con plena atención a la más de

media docena de temas que contiene, ofreciendo un discurso de contenida alegría. Logró así un perfecto equilibrio entre lo físico y lo mental que ponía a las claras ese principio de que para ser un buen músico hay que llevar a un grado de equivalencia la capacidad técnica y la comprensión estética. Así se pudo apreciar en el extraordinario trío del *Andante* central y en el rondó final, un *Allegretto* que fue expuesto con exquisito sentido haciendo perceptible su enristecida dulzura. Uchida, ante entusiastas aplausos, ofreció como bis el *Andante* cantabile de la *Sonata K. 330* con ese gusto que la lleva a ser considerada actualmente como una de las intérpretes que mejor cantan el genio mozartiano.

José Antonio Cantón

Ciclo de conciertos Palau 100

LA INTENSA TURANGALILA DE DUDAMEL

Barcelona. Palau de la Música. 7-I-2016. Orquesta Sinfónica Simón Bolívar de Venezuela. **Yuja Wang**, piano. **Cynthia Millar**, ondas Martenot. Director: **Gustavo Dudamel**. Messiaen: *Sinfonía Turangalila*.

Tras más de treinta años sin pasar por su escenario, regresó al Palau *Turangalila*, el imponente y desmesurado canto al amor creado por Olivier Messiaen a finales de los años cuarenta del siglo pasado y que aún hoy conserva intacto su poder y su fuerza. *Turangalila*, originalísima, solitaria en su sonido que recuerda a todo pero no se parece a nada es, sin duda, vista desde la perspectiva actual, una de las grandes obras orquestales del siglo XX. Y para recrear *Turangalila* se convocó al celebrado Gustavo Dudamel al frente de la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar Venezuela, el buque insignia de El Sistema, el conocido proyecto de orquestas y coros juveniles



GUSTAVO DUDAMEL

Javier del Real

fundado por José Antonio Abreu para llevar la música a la gente y la gente a la música más allá de condiciones y clases sociales y que está siendo imitado por doquier. También se contó con Yuja Wang como solista en la compleja y exigente parte de piano y con Cynthia Millar en las

ondas Martenot, un "instrumento de época" de mediados del siglo XX, prácticamente desaparecido y que hoy cuenta con muy pocos intérpretes especializados.

El concierto del Palau, el primero de un gira que llevará próximamente la obra y los intérpretes a escenarios de

Francia, Reino Unido y Alemania, se saldó con un éxito apoteósico ante un público sorprendido por la potencia arrolladora de la obra. Al frente de un verdadero ejército sonoro, el que la colosal obra exige, Gustavo Dudamel, un punto histriónico en el gesto, propuso una *Turangalila* vigorosa, intensamente expresiva y extrovertida pero, también, férreamente controlada desde la batuta, equilibrada en las dinámicas entre secciones y segura en la gran complejidad rítmica que la obra plantea. La orquesta y los solistas siguieron al director en su intención y cumplieron cabalmente con el difícil encargo.

Xavier Pujol

schetzo

Temporada de la OBC

EL RITO DE LA NOVENA

Barcelona. Auditori. 15-I-2016. Raquel Lojendio, soprano. Barbara Kozejl, mezzo. Gustavo Peña, tenor. Geer Dmits, barítono. Cor Madrigal; Cor Lieder Càmera. Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. Director: **Jan Willem de Vriend**. Obras de Sor y Beethoven.

Si dejamos a un lado las actuaciones navideñas y postnavideñas dedicadas al teatro musical y a la música de cine, el que comentamos era el primer concierto "clásico" de abono desde hacía casi un mes. Demasiado tiempo y algunos cambios desconcertantes en la OBC —aparte del habitual del concertino invitado—, especialmente en primeros atriles de la cuerda, lo que presumiblemente no debe beneficiar a la orquesta. En cualquier caso no le faltó cohesión ni equilibrio entre los grupos instrumentales en un programa dedicado a la *Novena Sinfonía* de Beethoven que fue precedida de

una pieza de Fernando Sor, la obertura de *Cendrillon*, de la que se ofreció una lectura si no especialmente característica sí lo suficiente como para recordar que Sor, contemporáneo de Beethoven, fue mucho más que el importante autor de obras para guitarra y de un método de la misma justamente famoso.

Escuchar "la *Novena*" tiene mucho de rito. Y, por más que seamos conscientes de que es una partitura de gran complejidad técnica y sobre todo conceptual, no nos conformamos con una lectura correcta, siempre esperamos una versión —siempre que no llevemos nuestra ambi-

ción o insensatez a esperar la versión cada vez que la escuchamos. En este caso la lectura fue siempre correcta. La orquesta funcionó bien con fallos comprensibles cuando una orquesta sinfónica habitual arriesga con algunos instrumentos naturales, el coro y los solistas a la altura. Al director De Vriend no le faltó —más bien le sobró— impulso y ritmo, de manera que la versión parecía presidida por un siempre ir adelante sin perder el control, lo que no está mal, pero no es suficiente. El inmenso *Allegro* inicial, sobre todo, fue el movimiento en que más se echó de menos una comprensión de la partitura,

una mayor profundidad en desarrollarla desde la ambigüedad tonal inicial hasta la voluntariosa y gigantesca afirmación de temas y desarrollos. Aquel impulso y ritmo a que hacíamos referencia convinieron mejor al *Scherzo* y de nuevo hubiéramos esperado algo más, una aproximación más poética, en el *Andante*. El movimiento final con su culminación en la *Oda a la alegría* fue enérgicamente interpretado por orquesta, coro y solistas vocales, bien concertados y brillantes, y acogidos por el público con entusiastas aplausos.

José Luis Vidal

Achúcarro vuelve al Arriaga

MESURA, TEMPLANZA, SERENIDAD

Teatro Arriaga. 10-I-2016. **Joaquín Achúcarro**, piano. Obras de Bach/Busoni, Brahms, Chopin, Granados, Rachmaninov, Gershwin y Albéniz.

BILBAO No se cansa el público de Bilbao de escuchar a Joaquín Achúcarro, a quien quiere tanto como admira, y una vez más volvió a abarrotar el Arriaga para escucharle en algunos de esos compositores que han forjado su carrera. Si con ochenta y tres años (estupendamente llevados) y una trayectoria tan larga a sus espaldas aún es capaz de someterse a estos exámenes es, en muy buena medida, porque nunca ha tenido prisas, porque se ha tomado las cosas con calma, porque ha mantenido encendidas las luces largas, porque ha sabido hacer de la mesura, la templanza y la serenidad elementos centrales en su vida musical. Y aunque sus dedos acusan el paso del tiempo y van perdiendo vigor, aún tienen agilidad, empuje y fuerza suficientes para hacer frente



Daniel Pérez / Teatro Cervantes

con dignidad a las enormes dificultades técnicas (octavas incluidas) que presenta la *Polonesa op. 53* de Chopin, en la que los acentos fueron genuinos, los acordes plenos, las escalas limpias y el tono bien heroico.

Pero lo que sigue agrandando la leyenda de Achúcarro es su capacidad (ésta sí

intacta) de crear un sonido puro, perlado, satinado, merced a un toque sutilmente poético que confirió una especial belleza a los dos nocturnos de Chopin y a las *Cuatro piezas, op. 119* de Brahms, su última obra compuesta para piano, a las que aportó una mirada madura, plácida y profunda, comple-

tamente liberada de cualquier asomo de crispación. Rachmaninov, capital en su carrera, emergió con poderío en dos de sus preludios, logrando el segundo de ellos (el muy célebre *Op. 3 n.º 2*) una lenta y sutilísima extinción del sonido. Granados se reservó los mejores momentos de la noche con una interpretación de *El amor y la muerte* de *Goyescas* henchida de melancolía, de nostalgia, de dolor, dejando para Gershwin el espacio de los pecados de vejez y para Albéniz el ingrediente de la pasión racial con *El Albaicín*, una de las piezas maestras de esa *Iberia* que nuestro pianista nunca ha grabado, ¡y cuánto se perderán los futuros *iberistas*! Por ahora seguiremos viviendo el presente y acumulando recuerdos.

Asier Vallejo Ugarte

Sociedad Filarmónica

DEL MUNDO A CASA

Bilbao. Sociedad Filarmónica. 17-XII-2015. **Yefim Bronfman**, piano. Obras de Prokofiev y Schumann. 7-I-2016. **Andeka Gorrotxategi**, tenor. **Rubén Fernández Aguirre**, piano. Obras de Tosti, Verdi, Aita Donostia y Turina.

Yefim Bronfman ofreció para la Filarmónica el último concierto de 2015 con un programa admirablemente construido en torno a tres sonatas centrales de Prokofiev, uniéndolas a través de obras de Schumann que actuaban como espacios de distensión. Por eso no optó por una *Fantasia en do mayor* o a una *Kreisleriana*, piezas que por sí mismas hubieran podido absorber una enorme parte de la potencia del programa, sino por el Schumann más amable, delicado y ligero de *Arabesque* y del *Carnaval de Viena*, a los que imprimió sensibilidad y encanto poético, como uno más entre los grandísimos pianistas que pasean la música de Schumann por el mundo. Pero

escasean los capaces de igualar a Bronfman en Prokofiev. En esa fuente de disonancias, contrastes afilados y enérgicos acentos que es la *Quinta* (única compuesta fuera de Rusia), en las oscuras, dramáticas, tormentosas *Sexta* y la *Séptima*, dos de las llamadas Sonatas de Guerra, el descomunal pianista mostró, merced un sonido fornido y una técnica superlativa, de qué forma todas esas tensiones se pueden nivelar con semiocultas voces líricas.

El recital de Andeka Gorrotxategi planteaba una perspectiva distinta, ya que la Filarmónica parecía tratar no tanto de presentar a una primera figura mundial como de hacer valer su histórico compromiso con los mejores



YEFIM BRONFMAN

Dario Acosta

en el formato de cámara, ni siquiera en las canciones de Tosti y de Verdi, donde bajo el paraguas de la emoción se podrían comprender ciertos excesos. Las melodías de Aita Donostia, aunque cantadas con el corazón, parecen pedir también otra sensibilidad, otra tersura, otra riqueza de matices. Andeka fue más Andeka en el *Homenaje a Lope de Vega* y en el *Poema en forma de canciones* de Turina, y muy especialmente en esas dos propinas exóticas en la Filarmónica pero imperiosas en un cantante de su naturaleza: *Carmen* y *La tabernera del puerto*, drama, teatro y pasión, constituyeron lo mejor y lo más aplaudido del concierto.

Asier Vallejo Ugarte

Temporada de la OSG

COMO EN LA LOTERÍA

Palacio de la Ópera, 19-XII-2015. Orquesta Sinfónica de Galicia. Director: **Dima Slobodeniouk**. Obras de Mozart, Wagner y R. Strauss. 5-I-2016. Mahler: *Sinfonía N° 6*.

LA CORUÑA Sendos conciertos extraordinarios fuera de temporada: uno en la Navidad y el otro en la Epifanía. Como los sorteos de la Lotería Nacional. El primero, tras veinte años ininterrumpidos, se ha convertido ya en una tradición que los coruñeses disfrutan merced al patrocinio de una compañía eléctrica que invierte con inteligencia en una de las más nobles formas de publicidad: una suerte de mecenazgo limitado que sería deseable pudiese ampliarse en un futuro próximo. También inteligente programa que aúna la alta calidad de las obras con el deseo de abarcar a un amplio sector del público aficionado: la —digamos, “popular”— *Sinfonía 40* de Mozart, el *Prelu-*



DIMA SLOBODENIOUK

dio y *Muerte de amor de Tristán e Isolda* de Wagner y el genial poema sinfónico de Strauss *Don Juan*. Sala abarrotada (algo más de 1.700 oyentes) y un concierto maravilloso donde la Sinfónica alcanzó por momentos cotas de verdadera exce-

lencia, sobre todo en la partitura wagneriana, con unos arcos en estado de gracia, y un *Don Juan* arrebatador. Al final —no podía ser de otra manera— el clásico bis: la *Marcha Radetzky* de Johann Strauss padre, palmas incluidas. Se planteó el segundo

concierto como un homenaje a los aficionados que acuden a los conciertos de la Sinfónica —en gran medida, abonados— y aprovechando que se había preparado para la gira de Abú-Dhabi la *Sexta Sinfonía* de Mahler (al parecer, la organización de la capital de los Emiratos solicitó que la OSG tocara alguna obra del compositor bohemio) se interpretó esta partitura desoladora, que tanta división de opiniones ha generado desde el momento mismo de su estreno. La versión de Slobodeniouk fue muy notable, similar a las dos anteriores con Víctor Pablo al frente de la orquesta (2004 y 2013): dramatismo, violencia y poderosas sonoridades.

Julio Andrade Malde

Festival Internacional de Música de Canarias

APOTEOSIS DE LA VOZ Y DEL PIANO

Auditorio Alfredo Kraus. 8-I-2016. Orquesta Filarmónica de Londres. **Juan Diego Flórez**, tenor. Director: **Christopher Franklin**. Obras de Mozart, Verdi. Soutullo y Vert, Vives, Gounod y Donizetti. 9-I-2016. **Denis Matsuev**, piano. Director: **Andrés Orozco-Estrada**. Obras de Rachmaninov y Mahler.

LAS PALMAS Inauguraba la XXXII Edición del Festival de Música de Canarias la Orquesta Filarmónica de Londres en doble prestación con dos solistas de primerísima clase: Juan Diego Flórez y Denis Matsuev, aunque en el primer caso cabe pensar que fue más bien la estupenda orquesta británica la que vino con él a las Islas. En cualquier caso, sí quedó demostrado que cuanto mejor se acompañe a un cantante, por muy divo que sea, mejor resultará el concierto, y que las calidades de una orquesta acrecientan las de una voz cuando esta, desde luego, las posee en tan alto grado. El tenor peruano demostró hallarse en una magnífica forma —a pesar de lo grande que a su voz,

de estuche nunca muy grande, parecía venirle el Auditorio Alfredo Kraus— desgranó un repertorio con el que se le asocia más tres incursiones mozartianas que anuncian seguramente la preparación de personajes del salzburgoés: “Dies Bildnis” de *La flauta mágica*, “Un aura amorosa” de *Così fan tutte* y la endiablada “D’ogni colpa” de *La Betulia liberata*. Excelente en la zarzuela —“Bella enamorada” y “Por el humo...”—, donde me atrevería a decir que no tiene rival, y magnífico en Gounod —“L’amour, l’amour”— y en Verdi —“Ella mi fu rapita” y “La donna è mobile”. Por si fuera poco, su pieza de lucimiento habitual, el “Ah! Mes amis” de *La fille du régiment*. Con esa técnica que le permite manejar el *fiato* con

inteligencia y la picardía que sabe poner a veces en aras de la expresividad, le faltó sin embargo el último punto de abandono —y de riesgo— en “Una furtiva lagrima” dada como propina. El acompañamiento del jovenísimo sanfranciscano Christopher Franklin fue de antología, incluyendo además un extraordinario intermedio de *La boda de Luis Alonso* de Giménez que la orquesta dijo como si se tratara de una pieza de diario. Hasta la obertura de *Il finto Stanislao* sonó interesante.

En su segundo concierto, la Filarmónica de Londres se puso a las órdenes de su nuevo principal director invitado, el muy ascendente colombiano Andrés Orozco-Estrada, quien hizo una *Primera* de Mahler bien cons-

truida, si bien carente de misterio en su primer movimiento —que se inició demasiado en prosa— pero que fue claramente a más. Su acompañamiento a Matsuev en el *Tercero* de Rachmaninov fue magnífico. Y ahí estuvo lo mejor de estos dos conciertos: en el pianista ruso que dio una versión incommensurable de la obra de su compatriota. No creo que se pueda tocar mejor ni revelar más cosas, ni meterse tan adentro de todos los rincones de la obra como lo hace un pianista que no ha perdido potencia y ha ganado toneladas de sutileza. A sus cuarenta años, Matsuev ha llegado a esa madurez que sólo alcanzan los más grandes.

Luis Suñén

Historia y música

FARINELLI A ESCENA

Teatros del Canal. 17-I-2016. **Farinelli**. Filippo Mineccia y Konstantin Derri, contratenores. Mercedes Arcuri, soprano. Sandro Cordero, Trinidad Iglesias, Jorge Merino, Natalia Hernández, Lander Otaola, actores. Guión y dirección: **Gustavo Tambascio**. Conjunto instrumental. Director: **Javier Carmena**.

MADRID Arriesgada y ambiciosa propuesta la de Tambascio: poner en escena la extravagante relación que unió durante casi una década al castrato más famoso de su tiempo con un rey español, un Borbón sometido a lo que en la época fue llamado “vaporcillo” o sea alguien a quién se le iba la olla. A través de un texto documentado, muy trabajado e inteligente, lleno de citas cultas junto a pequeñas dosis de ironía y buen humor, lo que en un cierto momento parecía que iba a convertirse en una lección de historia a varias voces, acabó plasmándose, gracias a los momentos sabiamente

dramatizados, en un espectáculo de bastante interés, complaciente, por secciones fascinante y al que quizás le sobraría algo de duración. Tambascio, desde luego, supo aunar con ritmo y cierto *crescendo* expresivo la parte teatral, equilibrando certeramente las situaciones escénicas en juego con los puntuales fragmentos de canto (abreviados bastante). Entre los elegidos brillaron, por ser más conocidos, el aria de *Polifemo* de Porpora (suculento *Alto Giove*), la del *Farnace* de Vivaldi (la sublime *Gelido in ogni vena*), la patética de *Merope*, original de Giacomelli luego “pirateada” por Vivaldi para su *Baja-*

zet con pocos cambios textuales y, especialmente, *Per questo dolce amplesso* de *Artaserse* de Hasse. El conjunto instrumental, de compacta y suave sonoridad, formado por un quinteto de cuerdas (violines, viola, chelo y contrabajo) más un clave y puede que no situado en el espacio idóneo (en un rincón a la izquierda del escenario), fue dirigido con estilo y concisión por Javier Carmena. De los tres cantantes, Mineccia ofreció sensibilidad y delicadeza, Derri volumen y arrojo y Arcusi la exhibición de un carnoso y bello timbre. Los actores cumplieron todos con holgura, aunque merecen la cita el entregado Feli-



Jaime Villanueva

pe de Cordero, la efectiva Braganza de la Iglesia y el juvenil y apasionado protagonismo de Otaola. El simple decorado de Daniel Bianco fue el suficiente para encuadrar una acción que coloreó con su especial finura e imaginación el vestuario, sobre todo el de los cantantes, de Jesús Ruiz, un poco quizás al hilo de un anterior montaje bellissimo de Tambascio donde él también era el figurinista: *Partenope* de Vinci con I Turquini y Antonio Florio.

Fernando Fraga

Temporada del Teatro Real

PRODIGIOSA –Y SUPERFICIAL– EXHIBICIÓN

Madrid. Teatro Real. Mozart: **La flauta mágica.** Rafal Siwek (Sarastro/Orador), Norman Reinhardt (Tamino), Kathryn Lewek (Reina de la noche), Sylvia Schwartz (Pamina), Elena Copons, Gemma Coma-Alabert, Nadine Weissmann (Tres damas), Lucía Serriñán, Chandra Henderson, María Guzmán (Tres niños), Ruth Rosique (Papagena), Gabriel Bermúdez (Papageno), Mikeldi Atxalandabaso (Monostatos), Airam Hernández, David Sánchez (Dos hombres armados). Coro y Orquesta del Teatro. Director musical: **Ivor Bolton.** Directores de escena: **Suzanne Andrade y Barrie Kosky.** Animador: Paul Barritt.

La última aparición en el Real, en una producción de *La fura dels baus* procedente de Bochum, no nos dejó buen sabor de boca. La que ahora se ha presentado proviene de la Ópera Cómica de Berlín y está firmada en comandita por el australiano Barrie Kosky y la inglesa Suzanne Andrade, aliada a su vez con Paul Barritt, integrante con ella del Grupo teatral 1927. Estamos ante un intento de volver a codificar la obra con el lenguaje de los inicios del cine, en un claro homenaje a Buster Keaton (Papageno) y su generación. Se busca la conexión con el espectáculo popular, “divertido y al mismo tiempo estimulante”

Una vez vista la función, a fe que esta finalidad se ha conseguido a través de una prodigiosa y original puesta en escena que emplea los más modernos adelantos digitales, aplicados a una continua sucesión de encantadoras y coloristas imágenes, llenas de inventiva, de gracia, del mejor humor. Una ideación asombrosa a la que se refería hace un mes, en estas mismas páginas, Bernd Höpfe. El frente del escenario actúa de enorme pantalla para las múltiples proyecciones. Los personajes cantan con frecuencia subidos en tarimillas que asoman por trampillas que se abren y se cierran en lo alto.

Todo está encajado maravillosamente y hay una conexión suprema entre las figuras en acción y los motivos. Y nos preguntamos: ¿qué queda, tras esta envoltura, de la obra original de Mozart? Queda la narración lineal, lo que está más en la superficie de un cuento para niños. Se atienden aspectos que juegan en la obra, sin



Javier del Real

duda, pero se orillan otros fundamentales conectados con las ideas masónicas que laten en toda la narración emanadas de la Ilustración, recibidas por los círculos cultos de Viena y que Mozart y Schikaneder quisieron reflejar, aun con un lenguaje asequible a un público de barriada. Los espectáculos de tramoya vista, llenos de trucos, con personajes simpáticos y héroes populares, con encantamientos y acción generalmente inverosímil, acogidos a la llamada moda *Zaubersstück* (pieza mágica), eran habituales. El medio más fácil para calar en una audiencia poco preparada.

Aquí se ha cargado la mano en lo anecdótico, en lo más superficial, aunque esté, como se dice, bellamente expuesto. Acaba por cansar tanto dibujo y se nos antoja excesivamente mecánica la exhibición. Puesto que se utilizan procedimientos del cine mudo, hay claras y bien traídas referencias a personajes del Hollywood de la época: Keaton (Papageno), Gish

(Pamina), Monostatos (Nosferatu)... Todo el ropaje masónico es orillado y el juego de tonalidades olvidado. Desaparecen los diálogos hablados, propios del *singspiel*. Nos contentamos con brevísimos resúmenes en pantalla y con el sonido de un fortepiano amplificado que interpreta las *Fantásias en re menor* y *do menor* del músico salzburgués. El precioso artículo del programa de mano escrito por Andrés Ibáñez, no casa con lo visto. Aunque la música, claro, permanece, en este caso muy aceptablemente servida por una orquesta puede que algo ruda, de timbres y líneas poco refinados, e impulsada con ánimo y no demasiados contrastes por la batuta nerviosa de Bolton, que ha realizado probablemente su mejor trabajo en el Real.

Tuvimos ocasión de escuchar el segundo reparto. Destacaron el tinte vocal, de lírica de recio metal, la exactitud en el ataque, el juego de *fioriture*, la seguridad y firmeza, los sobregudos afinados y brillantes de Lewek,

convertida, allá en lo alto, en gigantesca araña, y la fragilidad, la suavidad de emisión y el colorido, con un instrumento cada vez más lleno y que recuerda a veces al de Lorengar, de Schwartz, pese a que en su aria no estuvo del todo fina. Reinhardt, un lírico-ligero de estimable anchura, en proceso de encontrar una mejor proyección y de resolver a satisfacción el pasaje, fue un héroe algo incierto. Siwek, estentóreo, de emisión engolfada y poco brillo, no siempre afinado y con graves de escasa entidad, salió del paso. A Bermúdez, que ha oscurecido su timbre de barítono lírico, la faltó algo de chispa. Bien avenidas las tres damas, con excesiva preponderancia de la soprano Copons, algo estridente. Estupendos los tres niños (niñas en este caso) de la ORCAM, muy en su sitio la pizpireta Rosique y magnífico Atxalandabaso, con voz y estilo. Cumplidores sin más los hombres armados.

Arturo Reverter

Temporada de la OCNE

AGARRADOS A LA BOTAVARA

Madrid, Auditorio Nacional. 19-XII-2015. Luis Fernando Pérez, piano, Marita Solberg, soprano, y Hanno Müller-Brachmann, barítono. Orquesta y Coro Nacionales de España. Director: **Jesús López Cobos.** Obras de Fauré y Scriabin. 15-I-2016. Bryn Terfel, barítono. Ricarda Merbeth, soprano. Torsten Kerl, tenor. Dmitri Ivanchei, tenor. Adreas Bauer, bajo. Isabel Vázquez, soprano. Director: **David Afkham.** Wagner: *El Holandés errante.*



Rafael Martín

No hay duda de que uno de los grandes acontecimientos de la temporada era, a priori, la interpretación de *Der fliegende Holländer* de Wagner, la primera obra maestra salida de la pluma del músico alemán, el inicio de un largo recorrido en el que subvertiría las reglas del género aun partiendo, como en este caso, de planteamientos de un ardoroso romanticismo. La Orquesta Nacional ha ofrecido una de sus mejores actuaciones, por seguridad de ataques, afinación, em-paste y solidez, imantada por la juvenil, efusiva, entusiasta y precisa batuta de su titular que, ya desde la misma obertura nos metió en el drama de hoz y coz, con ímpetu, con arrojo, bien que supiera arropar de inmediato el tema de Senta en un suave y lento balanceo pleno de lirismo. Nada más subirse el imaginario telón supimos que era el gran día del Coro Nacional. Los hombres en particular cantaron con virilidad, firmeza, afinación y toda la reciedumbre propia de las gentes del mar.

La tensión se mantuvo durante todo el concierto, aunque podamos criticar eventualmente algunos excesos de decibelios, algunos brillos espurios. Los oscuros acordes, las sinuosas líneas acogieron el monólogo del Holandés, maldito entre los malditos, personaje emblemático del reclamo ideológico de esta temporada. Bryn Terfel, el protagonista elegido, entrando por el patio de butacas, siguiendo el modesto juego de este concierto con apuntes escénicos —un pequeño navío a vela, una rueda en primer plano—, mostró desde el principio su autoridad de bajo-barítono, más esto último en la actualidad. Sus grandes frases fueron de impacto, bien que su voz haya perdido, a nuestro juicio, algunos enteros en los últimos años. No tiene el metal sombrío, la amplitud soberana, la redondez monumental de antaño, pero cuenta todavía con un instrumento muy importante que, sorprendentemente, perdió fuelle y potencia a partir del primer acto, con agudos mal tra-

bajados y una despedida fatigosa al final. Fue dominado en el gran dúo por la soprano Ricarda Merbeth, no muy matizadora, de timbre gutural no bello, pero dotada de volumen, amplitud por arrobas, afinación y seguridad. Fue la que se llevó el gato al agua —valga la expresión— al final; desde luego por encima del inseguro y engolado tenor Torsten Kerl, de problemática emisión y que coronó su difícil cavatina con un sonoro gallo. Muy estimable el Timonel de Dmitri Ivanchei, tenor ligero más que decoroso, y en su sitio, con presencia vocal, la Mary de Isabel Vázquez. El estupendo bajo que es Peter Rose no pudo cantar Daland por enfermedad. Deprisa y corriendo se logró traer de alguna parte a Adreas Bauer, que no es bajo auténtico y tiene la voz en el cogote, destimbrada y cambiante. Pero bastante hizo. Gran éxito.

El segundo concierto recogido en la ficha, aun siendo de muy bella confección y de muy resaltable ejecución, quedó un poco oscurecido.

López Cobos supo delinear una suave y refinada suite de *Pelléas et Mélisande* de Fauré y acertó a construir de manera elegante, sentida y proporcionada el *Requiem* del mismo autor. Con algunas partes de la orquesta en disposición antifonal, ofreció una hermosa interpretación de bondades muy generalizadas, aunque podrían haberse obtenido mayores claridades en el canon del *Ofertorio* o más completa unidad en *In Paradisum*. Pero hubo momentos magníficos a lo largo de una recreación muy matizada, con especiales brillos en el *Agnus Dei* y gran despliegue dramático en el *Libera me*. A la soprano le faltó dulzura en el *Pie Jesu*. El barítono, bien enfocado, expresivo, mostró una emisión un tanto desabrida. Luis Fernando Pérez acometió con decisión y un virtuosismo de buena ley el muy difícil *Concierto n.º 1* de Scriabin. Supo ver tanto la dimensión chopiniana como las referencias al piano de Chai-kovski o Rachmaninov.

Arturo Reverter

Sorprendente Concierto de Navidad

VIVES INÉDITO

Madrid. Teatro de la Zarzuela. 23-XII-2015. Vives, **Los flamencos.** Sabina Puértolas, Amelia Font, Carmen Paula, Aranzazu Urruzola, Enrique Ferrer, Francisco Sánchez, Francisco José Pardo. Vives-Guervós. **La buena ventura.** Susana Cordón, María Rodríguez, Simge Buyukedes, Francisco Sánchez, Teresa Calo, María José Sarrate. Coro del Teatro de la Zarzuela. Orquesta de la Comunidad de Madrid. Dirección musical: **Cristóbal Soler.** Dramaturgia escénica: **Javier de Dios.**

Cerró el Teatro de la Zarzuela el año 2015 con el Concierto de Navidad. Un concierto que tenía una doble intención y logro: la presentación de dos desconocidas zarzuelas, ausentes del repertorio y ahora recuperadas y, en esencia, un homenaje al talento de Carlos Fernández-Shaw en el 150 aniversario de su nacimiento, y a su hijo Guillermo en el 50 aniversario de su muerte. Para ello se eligieron dos obras de Amadeo Vives en las que los homenajeados colaboraron como libretistas de las mismas. Acaece con la obra de Vives lo mismo que con la de los demás compositores patrios, de quienes, no ahora, sino en los tiempos del auge del género, sólo se representaba un reducido número de títulos: ¿por rutina?, ¿por comodidad de los intérpretes?... Vives tuvo gran flexibilidad, se adaptó sin dificultad a todos los géneros; con igual acierto concibió la obra dramática de gran envergadura como la zarzuela costumbrista, el cuadro romántico, la estampa regional, la opereta desenfadada o la pieza frívola. Rara vez interpretadas, *Los flamencos* y *La buena ventura*, ambas sitúan su historia en Madrid; la primera en el Madrid sainetesco y popular; la segunda en el Madrid cortesano de comienzos del siglo XVII, inspirada en la novela de Cervantes, *La gitanilla*.

En el año 1928 Vives estrenó un sainete madrileño de enredos amorosos en dos actos, *Los flamencos*, en el Teatro Apolo de Madrid, con texto de Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw. El propio Vives dijo de su producción que era "una obra fácil, popular, como corresponde al sainete. Una

cosa sin pretensiones." Lo cierto es que hay números de riqueza musical más concentrados en el segundo acto, como son el terceto de borrachos y la escena en La Bombilla y sobre todo el dúo de los celos, con frase del mejor aire y abolengo de nuestros mayores castizos. La obra se hizo centenaria, eso nos dicen las crónicas de la época, la vio todo Madrid. Se contó como protagonistas con la soprano Sabina Puértolas (Ventura), elegante en su actuación y con calidades en algunos pasajes y el tenor Enrique Ferrer (Manolo), con volumen de voz pero abuso del vibrato. A ellos se unieron miembros del Coro del Teatro de la Zarzuela como Carmen Paula (Mariquita), de bonito timbre y Francisco José Pardo (Niño de la Bola), con dignas intervenciones.

En colaboración con distintos compositores Vives compuso unas veintidós zarzuelas. *La buena ventura* es una de ellas, una zarzuela en



un acto y cinco cuadros en cuya partitura participó el granadino José Guervós, pianista destacado, profesor del Conservatorio madrileño, autor de zarzuelas, obras de piano y de diversas páginas religiosas. Murió en 1944. El libro es de Carlos Fernández-Shaw y Luis López Ballesteros y se estrenaría en Apolo en abril de 1901. Curiosamente es obra de mayor calidad musical que *Los flamencos*, con mucha más gracia e

ingenio en la que cabe destacar el concertante y el dúo de tiples del tercer cuadro que bien cuidaron sus protagonistas Susana Cordón (Preciosilla), con gran calidad de voz y María Rodríguez (Carducha) con su presencia escénica y capacidades actorales. Mención para la soprano Simge Buyukedes (Don Juan de Cárcamo), de cuidada dicción pero con ciertas dificultades en el canto.

La orquesta, bajo la dirección de Cristóbal Soler mostró con solvencia las partituras del maestro catalán, con mayor variedad de matices en la composición de 1901, al igual que el coro, más discreto en *Los flamencos* y con mayor nivel en *La buena ventura*. Ocupose Javier de Dios de la dramaturgia escénica, quien ya nos mostró un interesante trabajo en la temporada pasada con *La dogaresa* y *La marchenera*, no tan brillante en esta ocasión. Contó con la experiencia de dos actrices o cómicas, Teresa Calo y María José Sarrate para presentar los argumentos en los que se encuadran los números musicales e interpretar la acción dramática de las obras. Más ajustadas al ambiente costumbrista de la primera y con sobreactuación y falta de naturalidad en la segunda. Como fin de fiesta, dada las fechas, y fuera de programa, el coro interpretó unas adaptaciones de villancicos y el maestro Soler invitó a cantar al público junto al coro el *Tomar la vida en serio es una tontería*, número diez de la opereta en dos actos del maestro Alonso Luna de miel en *El Cairo*, interpretada a principios del pasado año junto al musical *Lady be good!*



ORQUESTA Y CORO DE LA COMUNIDAD DE MADRID

Víctor Pablo Pérez
Director Artístico y Titular



www.orkam.org

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA

LUNES 15 DE FEBRERO DE 2016
SALA SINFÓNICA, 19.30H.

Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid.

Eloy Lurueña, percusión
José Ramón Encinar, director.

F. Schubert:
Sinfonía nº 8 "Incompleta"

H. Luaces:
Anatomías del Remolino,
concierto para percusión,
coro y orquesta*

M. de Falla:
El amor brujo (versión sinfónica)

*Estreno absoluto

Manuel García Franco

Temporada de los Teatros del Canal

MARAVILLOSA INCORRECCIÓN POLÍTICA

Madrid. Teatros del Canal. 20-I-2016. Molière-Lully, **Monsieur de Pourceaugnac**. Erwin Aros, Claire Debono, Cyril Costanzo, Matthieu Lécroart, Clémence Boué, Stéphane Facco, Juliette Léger, Gilles Privat, Guillaume Ravoire, Daniel San Pedro, Alain Trétout. Les Arts Florissants. Director musical: **William Christie**. Director de escena: **Clément Hervieu-Léger**.

Sostiene, con su consabida sorna, William Christie que si hubieran vivido en nuestros días Molière y Lully habrían tenido serios problemas para encontrar trabajo, debido su excesiva incorrección política. *Monsieur de Pourceaugnac* es una de las obras que menos se representan del comediógrafo francés pero en ella se dan todos los temas recurrentes de su producción. Estrenada en 1669 para los “divertimientos del Rey”, Molière hace una feroz crítica de los regionalismos (en este caso, del de Limosín), al tiempo que arremete contra los vecinos suizos y españoles y que se mofa de determinadas costumbres de la sociedad de su tiempo. Pourceaugnac llega de Limoges a París para celebrar un matrimonio de conveniencia con una joven,



Brigitte Enguerand

obra actúan y los actores, cantan. Porque en *Monsieur de Pourceaugnac* es tan importante lo musical como lo escénico. Los cantantes son el excelente *haute-contre* chileno Erwin Aros y la no menos excelente soprano maltesa Claire Debono (afincados ambos en Francia desde años), además de los bajos Matthieu Lécroart y Cyril Costanzo. Ellos, junto sus compañeros actores, hacen desternillarse al público durante la trepidante función, acompañados por el siempre deslumbrante sonido de Les Arts Florissants, con el propio Christie al clave. Resulta reconfortante comprobar que algunos países, como Francia, mantienen aún encendida con orgullo la llama de la cultura.

Julie, pactado con Oronte, su autoritario padre. En la capital es objeto de manipulaciones y chanzas de doctores (que le someten sin piedad a un tratamiento a base de lavativas), de pícaros, de autoridades y de mujeres, lo cual le lleva a huir de París travestido, decisión que facilita finalmente a Julie poder casarse con Eraste, el hom-

bre al que ama. Con una puesta en escena austera pero eficaz —procedente del Théâtre des Bouffes du Nord y Centre International de Créations Théâtrales—, que se sitúa cronológicamente en los años 50 del pasado siglo (y que recuerda en ciertos aspectos a la película *Mi Tío*, de Jacques Tati), los cantantes que intervienen en la

pedante función, acompañados por el siempre deslumbrante sonido de Les Arts Florissants, con el propio Christie al clave. Resulta reconfortante comprobar que algunos países, como Francia, mantienen aún encendida con orgullo la llama de la cultura.

Eduardo Torrico

Ciclo Satélites

DE COPAS CON EL REY LOCO

Madrid, Auditorio Nacional. 19-I-2016. **Francisco Santiago**, bajo. Miembros de la ONE. Director: **Javier Ulises Illán**. Obras de Haendel y Maxwell-Davies.

En estos oasis camerísticos de entresemana de la ONE, que se desarrollan bajo el epígrafe *Satélites*, nos topamos con este curioso concierto plenamente británico, con una primera parte centrada en Haendel: *Trio Sonata op. 2 n.º 1*, reducción del *Concierto para órgano op. 4 n.º 6*, dos arias para bajo de *El Mesías* y un aria de Zoroastro de *Orlando*. La segunda mitad estuvo dedicada a la ópera de cámara *Ocho canciones para un rey loco* del refinado ecléctico

que es Peter Maxwell-Davies. Obra de 1969, poliédrica, poblada de imágenes, alocada, surrealista, llena de humor y de sorprendentes giros, a la que su autor aplica un lenguaje que parte de la muy libre utilización de músicas de Haendel, Schumann, aires de danza o de los Beatles. El único personaje, un lunático que se cree Jorge III, o que quizá lo sea, ha de cantar esforzadamente en distintos registros, incluido el falsete, recitar, hablar, bramar, chillar, moverse sin

tregua, desnudarse, beber, deambular por la escena y manejar distintos objetos. Al final acaba rompiendo el violín del concertino. El bajo Francisco Santiago fue el auténtico héroe de la noche. Sudó la camiseta a base de bien y cubrió perfectamente todas las exigencias de tan insólita composición, aplicando una técnica de emisión sólida y firme. Menos afortunada fue su contribución en las arias haendelianas, en donde su oscuro y bien asentado espectro sonoro encon-

tró acomodo en el anchuroso centro y en los bien apoyados y redondos graves antes que en una zona aguda más opaca y *cupa*, de proyección irregular. Salvó dignamente las complejas agilidades y fue adecuadamente atendido por el pequeño conjunto instrumental que, con el aditamento del percusionista Rafael Gálvez, actuó, en la última página, con soltura y gracia gentil a las prestas órdenes de Illán.

Arturo Reverter

Ciclo Universo Barroco del CDNM

DIGNO FINAL A UNA ESCABROSA GIRA

Madrid. Auditorio Nacional. 23-I-2016. Haendel, **Partenope**. Karina Gauvin (Partenope), Lawrence Zazzo (Arsace), John Mark Ainsley (Emilio), Emöke Barath (Armando), Kate Aldrich (Rosmira), Victor Sicard (Ormonte). Il Pomo d'Oro. Director: **Maxim Emelyanychev**.

Lo que en principio iba a ser un feliz acontecimiento se convirtió en un cúmulo de fatalidades. Il Pomo d'Oro, tras su exitosa grabación de la ópera haendeliana *Partenope*, había programado una gira por distintas ciudades europeas cuyo punto final era Madrid.

Pero sólo unos días antes comenzaron los problemas. Primero fue la dimisión de Riccardo Minasi, director de la orquesta, enfrentado con la mecenasa de esta (la novelista Donna Leon), con el director artístico y con la gerente. Luego se produjo el fallecimiento del padre de quien debía cantar el rol protagonista, el contratador Philippe Jaroussky. Y, como remate, horas antes de la función se quedó sin voz el



tenor John Mark Ainsley. Lo último fue lo más fácil de arreglar: previa visita al médico, se retiraron dos de sus arias y se cortó la sección B de otras dos. A Minasi lo sustituyó el ruso Maxim Emelyanychev y para suplir a Jaroussky, muy afectado anímicamente, se buscó a Lawrence Zazzo, un contratador con mucho oficio pero sin el aura de su colega. Los fans de Jaroussky, que llenaban a reventar el Auditorio,

se tomaron el cambio con resignación. Particularmente, pienso que salieron ganando: Jaroussky es una estrella que cada día luce menos y Zazzo, sin tanto boato, confiere mayor credibilidad a un papel complicado como el de Arsace. También fue positivo el cambio en la batuta: Emelyanychev dirige con una energía inusitada, producto acaso de su insultante juventud (27 años), y eso hizo que Il

Pomo d'Oro sonara más vibrante que nunca. Zazzo y la soprano Emöke Barath fueron lo mejor de la noche (el norteamericano superó con sobresaliente la endiablada "Furibondo spira il vento" con que acaba el segundo acto). Karina Gauvin levantó pasiones, como siempre, pero su permanente vibrato resulta insoportable. Eso sí, no menos insoportable que el de la anodina Kate Aldrich, a la que supongo que incluirían en el reparto por ser la mujer de Minasi (no le encuentro otra explicación). Bien Victor Sicard en su modesta participación y sólo aceptable Ainsley por culpa de su faringitis.

Eduardo Torrico

international
classical
music
awards

ICMA



GALA DE ENTREGA DE LOS PREMIOS 2016

Auditorio Kursaal de San Sebastián

1 de abril de 2016

Orquesta Sinfónica de Euskadi

Director: Jun Märkl

Gergiev con su nueva orquesta

MÁXIMA TENSIÓN

Madrid. Auditorio Nacional. 15 y 16-I-2016. Orquesta Filarmónica de Múnich. **Janine Jansen**, violín. Director: **Valery Gergiev**. Obras de Debussy, Shostakovich, Berlioz, Wagner, Scriabin y Chaikovski.

Gergiev no utiliza batuta o maneja una suerte de varita de pequeñas dimensiones y ofrece una panoplia de muy variados gestos que prenden fácilmente en el observador y en los músicos a sus órdenes. Sus manos revoltean incesantemente como traviesas mariposas y se planta firmemente en el estrado, piernas bien abiertas, brazos en todos los planos. Son muy efectivos sus cortantes y virulentos, enfáticos y secos ademanes en busca de un acento, un giro inesperado, una frase apasionada. De todo ello hubo en estos dos conciertos, que alcanzaron un alto nivel de ejecución gracias también a la calidad de la orquesta —con los contrabajos a la izquierda, según la moda imperante—, que vuelve a estar en plena for-

ma, aquella que llegó a alcanzar en los largos años de Celibidache. Sólo con una falange de este rango se pueden conseguir los mastodónticos efectos sonoros del grupo de metales que casi nos sepultaron en el curso de la *Marcha al suplicio* o del *Aquelarre* de la *Sinfonía Fantástica* de Berlioz, impulsada a toda presión desde el principio, en un juego continuo de móviles dinámicas y vertebrada en torno a unas texturas en ocasiones demasiado espesas, aunque con escape a zonas de mayor tranquilidad como las conseguidas en la más bien placida *Escena campestre*.

Tensión, furibundos ataques, nervio, súbitas aceleraciones, remansos inesperados los obtenidos en la *Patética* de Chaikovski, en cuyo primer movimiento, comen-

zado muy lento, apreciamos ya el nivel de la cuerda en las nerviosas figuraciones de los chelos antes de la entrada del tema lírico. Al lado de ello, aplaudimos los pianísimos previos a la explosión del tempestuoso episodio intermedio, de fragor difícilmente olvidable. Buen juego bailable el del Allegro con grazia, adecuada dosificación y elevada velocidad en el Molto vivace y extraordinario aire lamentoso el del Adagio. Una versión concentrada, personal, quizá con un *pathos* excesivo, muy alejada de modelos más ascéticos como Mravinski. Estupenda línea y dibujo primoroso en el *Preludio a la siesta de un fauno*, de timbres cuidados y sensuales oleadas, aunque sin el refinamiento ideal, y escasamente espiritual el místico *Preludio* de *Loben-*

grin, de arco dinámico mal resuelto y *divisi* nada elevados. Prosaico. Ígnea, densa —puede que en exceso— y contundente la lectura del *Poema del éxtasis* de Scriabin. Magnífica la prestación de la gentil Janine Jansen, que lo bordó en el *Concierto n.º 2* de Shostakovich, mostrando tanta sutileza en los instantes más delicados como energía en los complicados pasajes del Allegro final. Las dobles cuerdas, los efectos *spiccato*, los ataques fulminantes fueron ofrecidos con una seguridad sensacional, un sonido exquisito, igual, homogéneo, y una afinación impoluta, aun en los compases en sobregado. Atenta, respetuosa y medida, no exenta de fantasía, la labor de acompañamiento.

Arturo Reverter

VTeatro Musical de Cámaral

LA TONADILLA, ESA GRAN DESCONOCIDA

Madrid. Fundación Juan March. 8, 9, 10 y 13-I-2016. Blas de Laserna, **La España antigua, El sochantre y su hija, La España moderna.** Ruth Iniesta, soprano. Juan Manuel Padrón, tenor. Manuel Mas, barítono. Forma Antiqua. Director musical: **Aarón Zapico**. Director escénico: **Pablo Viar**

Existe la falsa creencia de que la castiza zarzuela, tal y como es conocida de forma mayoritaria, tiene su raíz en la zarzuela barroca, cuando la realidad es que su procedencia hay que situarla en la tonadilla, género exclusivamente español que nació en el siglo XVIII para ser representado en los intermedios de las comedias. Pese a su enorme popularidad durante esa centuria y la siguiente, la tonadilla cayó en el más absoluto olvido y ni siquiera hoy, al rebufo de la recuperación de músicas antiguas que propicia el historicismo, tiene una presencia consistente en conciertos o grabaciones discográficas. Por ello, hay que

aplaudir la iniciativa de la Fundación Juan March y del Teatro de La Zarzuela de programar, debidamente escenificadas, tres tonadillas del que seguramente fue, junto a Pablo Esteve, el más insigne exponente del género, el navarro Blas de Laserna (1751-1816). En lo musical, el proyecto corrió a cargo del grupo Forma Antiqua, bajo la dirección de Aarón Zapico, y en lo escénico fue su responsable Pablo Viar. Las tres tonadillas escogidas fueron *La España antigua*, *La España moderna* (ambas, a solo) y *El sochantre y su hija* (a tres). El trabajo de Viar resultó de lo más convincente, a pesar de que lo limitado del proscenio no dejaba



demasiado margen de maniobra. Más convincente fue aún la labor de cantantes e instrumentistas, aunque estos últimos habrían podido lucir mucho más si hubieran tenido la posibilidad de ampliar el número de cuerdas (cosas del presupuesto,

supongo). Brilló con luz propia la soprano aragonesa Ruth Iniesta y no sólo por su presencia en las tres tonadillas, sino por su desempeño vocal y por su desparpajo actoral, de lo más apropiado para esta música. También es digno de destacar la inmaculada labor de las trompas (Ricardo Rodríguez y Jairo Gimeno), instrumento que, cuando es natural, parece que lo cargase el diablo. Definitivamente, los hermanos Zapico (aunque aquí faltara uno de ellos) han conseguido situar a Forma Antiqua a la vanguardia de los grupos españoles dedicados a música antigua.

Eduardo Torrico

Ciclo de Lied

DE DICKINSON A GOETHE

Madrid, Teatro de la Zarzuela. 21-XII-2015. **Ewa Podles**, contralto. **Ania Marchwinska**, piano. Obras de Chopin, Haydn, Parera Fons y Brahms. 11-I-2016. **Hanno Müller-Brachmann**, bajo-barítono. **Hartmut Höll**, piano. Obras de Schubert, Wolf y Busoni.

Estamos acostumbrados en Madrid al arte de la contralto polaca. Pero hay más de lo mismo: el aire campechano y doméstico de Ewa Podles convierte enseguida la sala en el salón de su casa, donde todos somos sus invitados. Sumado todo ello a esa voz que, nunca mejor dicho, es tan corpórea y otorga a sus presentaciones una intensidad personalísima. Centro velado, textura general de terciopelo, un grave de imponente *poitrine*, son atributos difíciles de parangonar. Se unen a un canto decidido y sabio, en el cual la sabiduría se disuelve en la decisión, acompañado de pequeñas actitudes corporales que escenifican su presencia. Así es que la Ariadna cuyo lamento fue servido por Haydn, nos impuso su monumental desgarrado de abandono y los poemas de Emily Dickinson, hábilmente musicados por Parera Fons, nos permitieron reconocer la voz de la Dickinson, que nadie había oído jamás y todos percibimos en un juego de recitación hablada, *Sprachgesang* y canto franco de suprema maestría. Para compensarla hubo canciones de sesgo popular del paisano Chopin y las húngaras de Brahms, escenas en miniatura que Podles bordó con expresividad nutrida de minucias y de una variedad narrativa infatigable. En síntesis: la enésima prueba de una gran artista, una voz inusualmente calificada que desafía el paso de los años y una presencia singularísima capaz de cordialidad y trato de cara a cara a través del canto. Correcta y atenta, la pianista.

Excelente idea fue la de

organizar un programa con canciones sobre poemas de Goethe, escritor que viene suscitando hace siglos el interés de los músicos. Pasar del romanticismo inicial schubertiano al tardío romántico expresionista que es Wolf y llegar al Busoni teatral y semicantado, es una experiencia goetheana de especial seducción. Müller-Brachmann lo supo hacer con total probidad. Es un barítono grave de un registro medio rotundo y fluido, algo descolorido hacia el agudo que él sabe aprovechar negociando su vibrato, y suficiente en las tintas graves. Pero, sobre todo, es un cantante muy dueño de sus medios técnicos, profundo de intención y de un recitado dramático recortado, pleno de sentido y riquísimo de matices. Destacó, especialmente, donde

los versos de Goethe se atribuyen a personajes: Prometeo, el Arpista de *Wilhelm Meister*, Brander, Mefistófeles. Denso de desgarrado, irónico leve, sarcástico, pasó a la meditación de *La tumba de Anacreonte* y *Calma marina* con relajada ensañación. El menú seleccionado exigía un pianista igualmente variado y consistente. Höll lo es y mostró estar bien ejercitado en ese juego de escucha y respuesta, contracanto y acompañamiento llano, propio del buen *Korrepetitor*. Particularmente, tratándose de Wolf, cuyas ácidas disonancias y cromatismos demandan construir fugaces atmósferas y, en los momentos más tensos, recitar a la altura de su excelente compañero en esta ocasión.

Blas Matamoro

Temporada de la OFM

ESTIMULANTE CONCIERTO DE NAVIDAD

Teatro Cervantes. 18-XII-2015. Berna Perles, soprano. Mireia Pintó, mezzosoprano. César Gutiérrez, tenor. Toni Marsol, barítono. Orquesta Filarmónica de Málaga. Coro de Ópera de Málaga. Director: **Manuel Hernández-Silva**. Beethoven: *Sinfonía n.º 9*.

MÁLAGA Con la *Novena Sinfonía* de Beethoven, el maestro Hernández-Silva y los profesores de la OFM han querido felicitar la Navidad a todos los asistentes a un concierto que había generado las máximas expectativas. Éstas han sido más que satisfechas con el buen trabajo desarrollado en el montaje de esta gran obra que se ha visto reflejado en un resultado verdaderamente estimable dada la complicación que encierra su interpretación, que ha de agudizar un constante estado de alerta en el oyente que ve cómo se modifica su estado de conciencia, se altera suce-

sivamente su capacidad de percepción y se realiza el interés por su discurso hasta llegar a un máximo estado de excitación con la irrupción y desarrollo coral de su monumental tiempo final. Todos estos estados de ánimo han sido modulados por el director con tal grado de eficacia que han provocado en el público máxima atención desde una concentración colectiva que se palpaba en el ambiente del teatro. Desde el primer movimiento se pudo disfrutar de una fluctuante liberación de tensiones, articulada por una dirección en la que sus precisos gestos se transmitían

con total eficacia a las distintas secciones de la orquesta. Este efecto tuvo un impulso en el espectacular *Scherzo* en el que se pudo apreciar cómo el maestro dominaba su orgiástica sonoridad. Hernández-Silva contrastó este efecto con el evocador trío en el que transmitió un grado de serenidad que generó sosiego y calma. Siguiendo esta línea, el *Adagio* discursó de manera poética y contemplativa en cada una de sus variaciones. Fue en el esperado *Presto* final donde orquesta, coro y solistas dieron lo mejor de su arte ya desde su introducción a cargo de la cuerda grave. Para

tal reto se contaba con un cuarteto solista en el que las voces masculinas brillaron en sus momentos relevantes, como se pudo apreciar con la intervención del excelente *beldentenor* colombiano César Gutiérrez en la marcha jenízara. El Coro de Ópera de Málaga secundó la compulsión estética de esta obra de máxima exigencia vocal, desde la excelente preparación de su director, Salvador Vázquez. Y Hernández-Silva fue el verdadero artífice de una interpretación irreprochable en lo técnico y excitante en lo emocional.

José Antonio Cantón

La OSPA interpreta *El Mesías*

DESILUSIÓN NAVIDEÑA

Auditorio Príncipe Felipe. 18-XII-15. Eugenia Boix, soprano. Sarah Couden, soprano. Davide Giusti, tenor. Luis Ledesma, bajo. Coro de la Fundación Princesa de Asturias. Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias. Director: **Rossen Milanov.** Haendel: *El Mesías.*

OVIEDO La interpretación de *El Mesías* de Haendel en los días previos a la Navidad es una de las tradiciones musicales de Asturias más asentadas y esperadas por los aficionados. Año tras año la velada llena totalmente el Auditorio de Oviedo de melómanos de siempre y, lo que es más importante, de nuevos aficionados ávidos de escuchar una de las obras más populares de la historia. Es una ocasión envidiable para hacer bien las cosas y acostumbrar al público a escuchar una versión de calidad. Sin embargo, por algún motivo, año

tras año observamos que viene sucediendo todo lo contrario. Al final del concierto buena parte del público se muestra entusiasmado suceda lo que suceda encima del escenario, pero la realidad es que en esta edición ha dejado mucho que desear, obteniendo una versión muy deficiente del célebre oratorio. La edición crítica era especial, el arreglo realizado por Eugene Goossens en 1959 para Thomas Beecham. La orquestación es pesante y en muchos momentos va en contra de cómo debe sonar esta música, pero lo que falló estrepitosamente es la ver-

sión ofrecida por Rossen Milanov, una interpretación que debe hacer reflexionar muy profundamente al director y a la orquesta sobre qué nivel es el que quieren ofrecer a su público. Ya desde los primeros compases la musicalidad de la obra dejó mucho que desear. Ora se caía la tensión, ora se animaba demasiado precipitando excesivamente su fraseo. Tampoco resultó acertada la forma en que se definieron los balances sonoros, casi siempre fuera de lugar y descompensados, ni la manera de acompañar a los cantantes, precipitada y a desti-

empo. Respecto al reparto tampoco se acertó. La voz de la soprano Eugenia Boix puede ir bien para un tipo de interpretación historicista, pero sus cualidades vocales, todavía por desarrollar, no fueron apropiadas para lucir la versión. La contralto Sarah Couden dejó ver su voz, pero algo destemplada en afinación. Sonaron algo mejor los hombres, el tenor Davide Giusti y el barítono español Luis Ledesma, pero sin lograr estar a la altura de lo que se espera de la interpretación de esta obra.

Aurelio M. Seco

VIII Ciclo de piano Ángel Brage

BORRÓN Y CUENTA NUEVA

Santiago de Compostela. Auditorio de Galicia. 14-I-2016. **Sofya Melikyan,** piano. Obras de Chopin, Mompou y Granados.

SANTIAGO La programación del Auditorio de Galicia no depara muchas alegrías en este curso pero es en su propuesta del Ciclo de piano Ángel Brage donde parece tocar fondo. Qué distancia con aquellos Volodos, Zacharias, Zimmerman, Ciccolini, Andsnes o Ax. La edición actual nada tiene que ver ya. Se presentan ahora pianistas de carreras incipientes e incluso pianistas sin carrera; músicos que no participan de ninguna escena musical ya sea nacional o internacional; modificando por primera vez la fórmula de invitar a una terna de pianistas referenciales para pasar a un cuarteto inconsistente. La propuesta actual no se ajusta al objetivo de traer a Galicia grandes pianistas de prestigio internacional, lema con el que se presenta este ciclo. Probablemente se recurrirá de nuevo a las vacas flacas para justificar la falta de



SOFYA MELIKYAN

Nadav Benjamin

planteamientos más interesantes, aunque pueda que en realidad encubran falta de criterio o profesionalidad. Y después de un arranque no demasiado halagüeño, aguardamos a las citas más apropiadas y prometedoras, las de Bertrand Chamayou y Denis Kozhukhin. Aguardamos también que se haga borrón y cuenta nueva.

La encargada de abrir esta edición fue la armenia

Sofya Melikyan, perteneciente a una nueva generación de muy buenos pianistas; técnicos, sofisticados y versátiles; que buscan un sitio en un circuito saturado de competencia. Presentó un programa bien planteado (el mismo que ofreciera en el ciclo de la Sociedad Filarmónica de Coruña dos meses antes) pero que no acabó de funcionarle. Su interpretación del *Nocturno Op. 48, n°*

1 y la *Polonesa-Fantasia de Chopin* incidió en su aspecto más atmosférico y espacial, predominando la recreación sonora sobre la conducción del fraseo. Las obras del polaco guarnecieron las *Variaciones sobre un tema de Chopin* de Mompou, obra lírica y cadencial que convino más a sus características y fue a la postre lo mejor de la noche. Las *Goyescas* de Granados se presumían como el plato fuerte pero las imprecisiones restaron fluidez a un discurso musical que acabó por resultar entrecortado y forzado. Melikyan no pareció sentirse cómoda y dejó la impresión de ser mejor pianista de lo que pudo demostrar esa noche. Desde luego no levantó pasiones y la *Danza del Sable* de su compatriota Aram Kachaturian como propina sonó a su propio borrón y cuenta nueva.

David Durán Arufe

Nuevo triunfo de la OBS y Onofri

VIVALDI BIFRONTE

Teatro Lope de Vega. 19-I-2016. Roberta Mameli, soprano. Benedetta Mazzucato, mezzosoprano. Sergio Foresti, barítono. Orquesta Barroca de Sevilla. Director: **Enrico Onofri.** Vivaldi: *La Senna Festeggiante*, RV 693.

SEVILLA La temporada de abono de la OBS nos trajo una obra poco conocida de Antonio Vivaldi no por ello exenta de interés, de calidad y de encanto a partes iguales. La serenata alegórica fue compuesta para celebrar el ascenso al trono

francés de Luis XV y por ello Vivaldi quiso fusionar los estilos italiano y francés, incluso en temas tan concretos como la ornamentación vocal. Onofri, en una de sus más brillantes comparecencias sevillanas de los últimos años, supo entender este carácter bifronte de la obra y dosificó los perfiles estilísticos con gran sabiduría. Así, los ritmos apuntillados y solemnes de la segunda obertura, tan de sabor francés, o de alguna de las arias, sonaron con contundencia en los ataques y acentos especialmente remachados, mientras que en la fachada más puramente italiana sacó a relucir su capacidad para acentuar y para dotar de entidad narrativa y semántica al discurso musical. Los recitativos orquestales sonaron ricos en *sforzandi* de gran carga dramática y los *ritornelli* de las arias más agitadas fueron todo fuego expresivo. Por otro lado, las partes más delicadas fueron un prodigio de delicadeza en el que la OBS volvió a triunfar con su versatilidad y la calidad de su sonido, con un conti-

nua especialmente rico y denso en esta velada. La voz brillante y bien proyectada de Mameli se plegó perfectamente a las sinuosidades expresivas de su parte, con variada ornamentación, si bien en algunos saltos a la zona superior se



ENRICO ONOFRI

notó un adelgazamiento de la voz. A Mazzucato la emisión trasera y engolada le hacía sonar mate, pero su fraseo fue muy detallista. Ambas crearon una atmósfera de especial encanto sobre el sonador acompañamiento de las cuerdas en sordina, en el dúo *Io chi provo*, magistralmente llevado por Onofri apurando al máximo la capacidad de matización sobre el *pianissimo* de la orquesta. Señorial y poderosa la voz oscura, profunda y a la vez radiante y flexible de Foresti, capaz de resolver las complejas coloraturas de su partitura y los arriesgados saltos de registro.

notó un adelgazamiento de la voz. A Mazzucato la emisión trasera y engolada le hacía sonar mate, pero su fraseo fue muy detallista. Ambas crearon una atmósfera de especial encanto sobre el sonador acompañamiento de las cuerdas en sordina, en el dúo *Io chi provo*, magistralmente llevado por Onofri apurando al máximo la capacidad de matización sobre el *pianissimo* de la orquesta. Señorial y poderosa la voz oscura, profunda y a la vez radiante y flexible de Foresti, capaz de resolver las complejas coloraturas de su partitura y los arriesgados saltos de registro.

Andrés Moreno Mengíbar



JANINE
JANSEN

La estimulante interpretación de Brahms por parte de Janine Jansen (con la Orquesta de la Academia Nacional de Santa Cecilia) y Bartok (con la Sinfónica de Londres) es nueva y vibrante.

Junto con el maestro Sir Antonio Pappano, interpreta uno de los más bonitos conciertos para violín que se han escrito, el de Brahms y el primer concierto para violín de Bartok, una pieza emotiva con una historia apasionante.



deccaclassics.com



UNIVERSAL MUSIC GROUP
universalmusic.es



www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

Buen comienzo

DIFÍCILMENTE SUPERABLE

Palau de les Arts. 11-XII-2015. Saint-Saëns, **Sansón y Dalila**. Varduhi Abrahamyan (Dalila), Gregory Kunde (Sansón), André Heyboer (Sumo sacerdote), Alejandro López (Abimélech), Emmanuel Faraldo (Mensajero filisteo), Jihoon Kim (Viejo hebreo), David Fruci (Primer filisteo), Javier Galán (Segundo filisteo). Coro de la Generalitat Valenciana. Orquesta de la Comunitat Valenciana. Director Musical: **Roberto Abbado**. Dirección de escena: **Carlus Padrissa**.

VALENCIA Comenzó el año en Les Arts con un Sansón y Dalila montado en Roma por la Fura hace dos años (véase SCHERZO, nº 285, pág. 46) y que, sumado a la forma en que se resolvió la parte musical, la noche de su presentación valenciana resultó difícilmente superable. Si no lo fue absolutamente se debió a cierta intervención vocal en papel menor que no se cubrió ni de lejos al mismo nivel que lo demás y a algunos detalles no tan desdenables en la puesta en escena. Uno de estos últimos fue una Bacanal que frustró la expectativa de una coreografía de mensaje

tan transgresor como se quería pero brillante o al menos vistosa en su ejecución. También se antojaron superfluas las carreras de los comparsas por el patio de butacas en un determinado momento, esto es, sin continuidad. Y el final tampoco alcanzó la espectacularidad que hacía presagiar la mayor parte de lo antes visto. En lo visual fueron muchos más los aciertos. Por adecuación entre sonidos e imágenes, la secuencia formada en el primer acto por la entrada del Viejo Hebreo y el coro y danza de las sacerdotisas fue modélica. Por similares razones merecieron elogio en el segundo los diálo-



Foto Baeza

gos de Dalila con el Sumo Sacerdote y Sansón.

Gregory Kunde asombró por belleza de timbre, redondez de agudos y ajuste a la evolución de su personaje.

Encontró en Varduhi Abrahamyan respuesta de maldad muy seductora por la calidez con que fraseó sus sinuosas líneas. Los tres "consejeros", con sus respectivos matices, se sirvieron imponentemente. Sobre la escena, detrás de ésta o al fondo del patio, el coro estuvo versátil y minucioso. Y la orquesta lo comentó todo con la extraordinaria combinación de precisión y flexibilidad demandada por un Roberto Abbado sencillamente magistral en el control de los grados de intensidad, dramática o lírica, requeridos en cada instante.

Alfredo Brotons Muñoz

Ciclo de la Orquesta de Valencia

SUPERACIONES

Valencia. Palau de la Música. 4-XII-2015. **HJ Lim**, piano. y Orquesta de Valencia. Director: **Pablo González**.

Obras de Sibelius, Grieg y Nielsen. 18-XII-2015. **Fleur de Bray**, soprano. **Claire Barnett-Jones**, mezzosoprano. **Gyula Rab**, tenor. **Timothy End**, bajo. Coro Philharmonia. Orquesta de Valencia. Director:

Stefan Bevier. Haendel: *El Mesías*. 15-I-2016. **María Rubio** y **Bruno Schneider**, trompas. Orquesta de Valencia. Director: **Thomas Dausgaard**. Obras de Mendelssohn, Chabrier, Haydn y Elgar.

En el homenaje a Sibelius y Nielsen, Pablo González dirigió una versión de *Finlandia* más espesa que densa en sus líneas secundarias. En el *Concierto* de Grieg, la fuerza de los dedos de la surcoreana HJ Lim bastó y sobró allí donde entró en diálogo con un *tutti* en ocasiones más que estridente hueco y ni el acuerdo con el acompañamiento ni la obediencia a lo escrito en la partitura fueron frecuentes. Orquesta y director se superaron en "*La inextinguible*" de Nielsen, donde desplegaron una única descarga de arrolladora energía.

Por tercer año consecutivo, la interpretación que todos por Navidad se ofrece en el Palau corrió a cargo de

la orquesta residente y volvió a ser a la antigua, esto es, moderna en cuanto a unos instrumentos y una articulación con los que hoy en día resulta prácticamente imposible encontrar una nueva grabación discográfica de alto nivel. Junto a una plantilla orquestal de alrededor de treinta efectivos, en el Philharmonia se contó una centuria. No es nada a lo que de antemano Haendel habría hecho ascos. Stefan Bevier superó el reto dirigiendo con personalidad distintiva y en cuantas ocasiones se le presentaron propicias potenciando con amplio gesto la grandiosidad sin evitar a toda costa el grito. Entre los solistas, fue el bajo quien mejor ajuste encontró entre intenciones y recursos. La soprano se movió con más

gracia y aplomo en los demás registros que en el medio-alto y la mezzosoprano casi solamente en el grave. El tenor pasó el trámite con la voz permanentemente cubierta, de modo que se dejó a sí mismo muy poco margen para transmitir emoción.

María Rubio, primer atril de trompa de la OV, viene siendo últimamente noticia por sus colaboraciones con nada menos que la Filarmónica de Berlín, por la que es posible que fiche. En esta actuación, de nuevo estupenda, compartió protagonismo con Bruno Schneider, su maestro a finales del siglo pasado pero al que llegó a superar. En el *Larghetto* de Chabrier dictó Schneider una lección magistral de tímbrica redonda y cálida sumada a un

fraseo delicadamente moldeado. Pero vino luego el *Doble* atribuido a Haydn para que se admirara más aún, con la limpieza de sus ataques y picados como máximo exponente, la seguridad técnica con que María aplicó los vivos colores de su paleta sonora. Mucho gustó también la nueva visita del director danés Thomas Dausgaard, que antes de guiar con mimo el acompañamiento a los solistas, de la obertura *La bella Mehusina* extrajo una lectura de sensible elocuencia narrativa y, luego, encontró asimismo el tono inequívocamente británico para la *Primera* de Elgar. La orquesta respondió a todos sus claros gestos con la cohesión y la flexibilidad requeridas.

Alfredo Brotons Muñoz

Ciclo de la OSCyL

REVELACION Y CONFIRMACION

Auditorio Miguel Delibes. 18-XII-2015. Orquesta Sinfónica de Castilla y León. **Ray Chen**, violín. Directora: **Joana Carneiro**. Obras de Sibelius y Richard Strauss. 23-XII-2015. Coros de Castilla y León. **María Rey-Joly**, soprano. **Julio Morales**, tenor. Director: **Jordi Casas-Bayer**. Obras de Barbieri, Chapí, Soutullo, Bretón, Vives, Giménez, Chueca, Moreno-Torroba y Sorozábal. 14-I-2016. Director: **Eliahu Inbal**. Shostakovich: *Sinfonía n.º 11*.

VALLADOLID Antes de recibir al año nuevo, dos conciertos de la Orquesta Sinfónica de Castilla y León merecen el comentario. Por motivos diferentes. En uno de ellos la directora Joana Carneiro fue toda una revelación. En el otro, de matiz popular, se confirmó la capacidad de Jordi Casas-Bayer como concertador de coros, en este caso nada menos que dieciséis, más de cuatrocientos 400 coristas ocupando todo el espacio detrás de la Orquesta.

Acababa de ver al letón Andris Nelsons con la maravillosa Orquesta de Lucerna en sus versiones de Mozart y Mahler. Su gestualidad era especial, excesiva y al mismo tiempo estimulante. Joana Carneiro lo superaba en ese aspecto. En ambos casos la respuesta del conjunto era espléndida. En un programa exigente, el *Concierto para Violín* de Sibelius, que no estaba inicialmente previsto, *Till Eulenspiegel* y la suite de *El caballero de la rosa*, todo

sonó en su sitio, con gran brillantez en Strauss, y con el *pathos* específico del compositor finlandés Casi como haciendo conjuros, la directora, moviéndose sobre el podio parecía fundirse con la orquesta. Incluso en Strauss fue diferente el sonido en las dos obras, cáustico el poema sinfónico, emotivo en la suite operística, donde el vals sonó con absoluta pertinencia. Por su parte el violinista hizo un Sibelius espléndido técnicamente, con un precioso sonido, tal vez un poco frío, pero siempre musical y entregado. Muy bien acompañado con prestación magnífica del conjunto. El éxito le hizo brindar dos propinas diferentes, Bach y Paganini, que ratificaron la calidad del joven músico.

Jordi Casas-Bayer es artista en residencia del Centro



JOANA CARNEIRO

Dr. Dave Weiland

siasmaron al público.

Confirmación de la calidad de Inbal en su versión extraordinaria de la *Sinfonía "El año 1905"*. Con naturalidad y dominio sacó un gran partido de la orquesta en un magnífico momento. Esta obra con temas de canciones revolucionarias, descriptiva y sin descanso, con pianos y estallidos sonoros tuvo en el director israelí

Cultural Miguel Delibes y su labor se hace cada vez más importante. Este concierto de Coros de Zarzuela, que también dirigió, mostró su capacidad de concertar y dar brillantez a músicas de evidente calidad. Así *El barberillo de Lavapiés*, *El Rey que rabió*, *La del soto del Parral*, *La verbena de La Paloma*, *Doña Francisquita*, *Agua, azucarillos y aguardiente*, *Luisa Fernanda* y *Don Manolito*, en sus coros más conocidos, con unos correctos solistas, entu-

un intérprete que la desmenuzó de principio a fin. Soberbio el comienzo, creando un ambiente sonoro especial, brillante el *Alegro* que expresa la matanza, conmovedor el *Adagio* con el tema que las violas dijeron soberbiamente y espectacular el final con espléndido balance entre cuerda, metales y percusión. Claridad expositiva y brillantez musical más allá del efectismo.

Fernando Herrero

Éxito de Pehlivanian y la JONDE

LA GRAN COALICIÓN

Auditorio. 16-I-2016. Joven Orquesta Nacional de España. Director: **George Pehlivanian**. Obras de Peris y Shostakovich.

ZARAGOZA Las *Variaciones sobre una pavana de Luys de Milán* de José Peris no se oían en Zaragoza desde 1998 y la *Séptima Sinfonía* de Shostakovich permanecía inaudita: al menos nadie que yo sepa dice haberla escuchado aquí. Pehlivanian no había vuelto desde 1998. La JONDE, en cambio, viene cada año, siempre con programas admirables y cargada de entusiasmo. La cosa prometía pero la gran coalición —pro-

grama, orquesta y director— se saltó. El maestro Peris quizás nunca oyera una lectura tan fresca y bien cimentada, en ritmo y timbres, de esas *Variaciones* con que al concluir sus estudios probó un completo dominio de la escritura orquestal. Y si Peris fue impecable, Shostakovich fue la caraba. Por comunión entre la joven centuria y una batuta con ideas: muchas y tan sorprendentes como sensatas. Chocante, por ejemplo, el *tema de la invasión: cres-*

cendo dinámico, claro, pero también un *accelerando* implacable... para desembocar en un clímax frenético y agobiante, un raid terrorífico que nos sumergió en un rugir de motores y un ulular de sirenas. Pasmoso también el arranque de la sinfonía. ¿Por qué un primer tema tan ligero, tan ingenuo? La respuesta, hora y cuarto después, muy al final de la sinfonía. La idea inicial, la paz sencilla y feliz, muda en canto de victoria. Más que triunfo bélico, triun-

fo de la esperanza en el recobro de la paz original; en la victoria sobre el mal. *Lenin-grado* es más que una *sinfonía de guerra*. Hay en ella, y Pehlivanian lo dejó patente, un credo humanista. Interesante interpretación y soberbia ejecución: control del caudal, sin efectismos ni excesos huecos, portentosa definición tímbrica, fraseo bien esculpido, vigor, expresividad... O sea: música.

Antonio Lasierra

Expresionismo minimalista

FANTASÍA DE CALAVERAS

Schiller Theater. 19-XII-2015. Verdi. **La traviata.** Sonia Yoncheva, Abdellah Lasri, Simone Piazzolla. Coro y Orquesta de la Opera del Estado de Berlín. Director musical: **Daniel Barenboim.** Director de escena: **Dieter Dorn.**



Bernd Uhlig

Sonia Yoncheva y Abdellah Lasri en *La traviata* de Verdi

BERLÍN Como pieza de cámara ha montado *La Traviata* Dieter Dorn con un espartano dispositivo de Joanna Pietrzynska: unas sillas, un escritorio y un colchón. Al fondo, un espejo en forma de telaraña con su calavera y ocho comparsas en camiseta y el rostro velado. La coreografía es de Martin Buber. Por momentos, la iluminación es azul, en tanto los comparsas acomodan los elementos. Sobre el espejo, una bolsa llena de arena deja caer incesantemente su contenido. La protagonista pasa de la lencería negra al lamé, las señoras muestran chillones colores y los hombres, el azul y el

negro. Todos van y vienen o se ocultan al fondo, enfilados sobre un telón negro y permaneciendo estáticos. Sólo en el segundo acto hay una amable luz. Nadie entiende que el viejo Gernont hable de *tanto lusso* en esa suerte de asilo de huérfanos. En él, un cuidado marcaje de actores se vuelve inconvincente.

A pesar de los ásperos agudos del comienzo, Sonia Yoncheva muestra una voz sana y brillante unida a un canto mórbido y lamentoso. Todavía no ha logrado ser una gran Traviata. Su mejor momento son el dúo con el barítono y el remate de la despedida. En la agonía y la

muerte llega a lo visionario. Alfredo, el tenor marroquí Abdellah Lasri, luce su fuerza en el dramático encuentro del tercer acto pero en el resto suena flemático y débil. Simone Piazzolla es un Gernont de aire vulgar y de sonido mate y nasal aunque en su romanza se oye enérgico y eficaz. Barenboim propone una sonoridad abusiva, aunque siempre nerviosa y febril, logrando una mágica y misteriosa atmósfera en los preludios y la escena de la carta. Soprano y barítono fueron aclamados, en tanto el tenor y el puestista, desaprobados.

Bernd Hoppe

Tradicional opereta en la Komische LA DOMADORA

Berlín. Komische Oper. 20-XII-2015. Kálmán, **Die Zirkusprinzessin.** Désirée Nick, Julia Giebel, Alexandra Reinprecht, Peter Renz, Katrin Kath, Ivan Tursic. Director musical: **Stefan Soltesz.**

Cada año la Ópera Cómica repone un Kálmán dando un papel hablado a un cómico popular que dice unos textos a propósito. Ahora toca el turno a *La princesa del circo* (1926) cuya protagonista se ha confiado a la *diseuse* Désirée Nick, conocida artista menor y grosera, que aparece de frac con chistera haciendo de domadora. Sorprende con algunos picados y cadencias pero en general se entrega al astracán y la parodia. Imita acentos de diversas ciudades, se mete con el público y atraviesa la escena, saltarina y jugando a la muerte del cisne. Cada tanto *morcillea* chistes de actualidad. La obra mezcla una historia sentimental entre nobles y plebeyos típica de la opereta vienesa o



Escena de *La princesa del circo* de Kálmán en la Ópera Cómica

austrohúngara con el mundo pintoresco y algo procaz del circo pero resiste mal ser leída toda en clave de sainete bien vestido. De tal forma,

la encantadora sencillez de Kálmán se disuelve como si estuviera sobrando al conjunto de la comedia. Este clima barriobajero complica

a los demás cantantes, a pesar de lo cual Katrin Kath canta con bravura sopránil, más allá de que baila regulín, y Zoltán Nyári luce un poderoso y atractivo órgano de tenor. El resto del reparto es desigual, debiéndose aceptar el oficio cómico de los cómicos. Demasiado voluminoso resulta el coro preparado por David Kaveilius. Una orquesta arrinconada en segunda fila —se trata de una versión semiescenificada— es salvada por el experto director Stefan Soltesz, que tiene humor y temperamento. Mejores resultados esperamos alegremente para el año próximo, cuando el mismo escenario ofrezca el estreno alemán de *Marinka*.

Bernd Hoppe

Extraordinario trabajo de Weigl y Guth

EL TIEMPO PASAJERO Y PERMANENTE

Oper. 9-I-2016. Richard Strauss, **Der Rosenkavalier.** Maria Bengtsson, Karl-Heinz Lehner, Jenny Carlstedt, James Rutherford, Kateryna Kasper, Barbara Zechmeister, Michael McCown, Katharina Magiera, Thomas Faulkner, Peter Marsh, Franz Mayer, Hans-Jürgen Lazar, Mario Chang. Coro y Coro de Niños de la Ópera de Frankfurt. Frankfurter Oper-und Museumsorchester. Director musical: **Sebastian Weigle.** Director de escena: **Claus Guth.**

FRÁNCFORT En la exitosa puesta de *El caballero de la rosa* debida a Klaus Guth, la Mariscala contempla su vida pasada y futura, de la niñez a la vejez y la muerte. Busca y encuentra un *nosotros* en un hotel o sanatorio con aires de montaña mágica. Ronda de maravillas, caminos, fuentes de agua curativa, un espejo del pasado, la roja alfombra del palacio burgués de los Faninal, todo se muestra en la escenografía y el vestuario de Christian Schmidt. A Guth lo fascinan los mundos intermedios, ambiguos: entre el sueño y la muerte, entre lo divino y lo humano, entre la realidad inmediata y el delirio. Aplíca-



dos a *El caballero de la rosa*, ¿se juzgan extraordinarios o irritantes?

María Bergtsson es una Mariscala astuta, íntima, reflexiva, que resulta fría y distante. Dulce pero pálida está Kateryna Kasper en Sofía. En cambio, el Octavian de Jenny Carlstedt vale por

un debut grandioso: color vocal acentuado y fresco, entrega, enamoramiento intenso. Igual grandeza, alegre desenvoltura y ánimo triunfal tiene el Ochs de Karl-Heinz Lehner. Excelente y sutil, el resto del vasto elenco. Cabe destacar asimismo la solvencia vocal de los

coros (adulto e infantil), capaces de cantar y actuar con pareja eficacia.

La partitura es extensa y compleja, pues exige alternar una intimidad camerística, una imponente sonoridad y una espumeante comicidad que sólo un gran director como Sebastian Weigle es capaz de alcanzar al mando de un conjunto igualmente modélico como la orquesta de la Ópera de Frankfurt. Por el soberano arbitrio de la música, crea momentos de intensa dicha en el curso del tiempo que se lleva todo lo que trae. Lo efímero y lo perenne se concilian en la obra de arte.

Barbara Röder

Cada vez más valorada

UNA PARÁBOLA SOBRE EL SER HUMANO

Nationaltheater. 20-I-2016. Halévy: **La Juive.** Astrid Kessler, Zugab Zurabishili, Sun Ha, Juhan Tralla, Estelle Kruger, Joachim Goltz. Coro y Orquesta del Nationaltheaters Mannheim. Director musical: **Alois Seidlmeier.** Director de escena: **Peter Konwitschny.**

MANHEIM No es un mero espectáculo esta actualizada puesta de *La judía*. Es un acontecimiento memorable. Por un lado, la introspección del regista

Peter Konwitschny y, por otro, una radical imagen del fanatismo religioso visualizado en plan cartelista. Para despojar la exhibición, se suprimen la obertura y el ballet. El escenario se prolonga en el patio, con los aparatos de iluminación y el coro entre el público, cantando, hablando y lamentándose. La escenografía de Johannes Leiaecker mezcla lo antiguo y lo moderno, lo mismo que en el vestuario, negro y con guantes azules



Hans Jörg Michel

católicos y amarillos judíos. Los cambios de colores juegan simbólicamente. Una enrejada y carcelaria estructura de acero sirve para ambientar un calabozo, una iglesia o una buhardilla. Por momentos, la acción sorprende al público, como

cuando Raquel, enfurecida, desgarrar su abrigo y arroja los harapos a la platea.

Con elegancia y fuerza cantó el tenor Zugab Zurabishili su Eleazar, en tanto el bajo Juhan Tralia estuvo algo pálido en Leopoldo. Sun Ha, en cambio, sonó plenamente

a bajo como Brogni. Astrid Kessler echó el resto en una violenta Raquel y Estelle Kruger hizo una Eudoxia con alma y lirismo. Alois Seidlmeier, desde el podio, concilió la expresividad dramática con una exquisitez camerística. Quedó clara, en todo caso, la visión que Konwitschny propuso de esta *grand opéra*: una parábola sobre el fanatismo, el odio, la conducción burlona y agresiva de la multitud, la ausencia de amor y de humanidad, precisamente en la masa humana, expulsados al mundo conjetural de las utopías.

Barbara Röder

Sobre textos de Gertrude Stein

UNA IDEA FRUSTRADA

Flagey, 6-I-2016. Dusapin, **To Be Sung.** Marisol Montalvo, Allison Cook, Judith Gauthier/Geneviève King, Dale Duesing. Orquesta de La Monnaie. Director musical: **Bassem Akiki.** Director de escena: **Sjaron Minailo.**

BRUSELAS Después de ver *To be sung*, la ópera de cámara de 1994 del compositor francés Pascal Dusapin, yo diría que, jugando con su título es, en efecto, para ser cantada pero no para ser representada. Dusapin (1955) se inspiró para escribir esta "ópera de cámara en 43 números" en textos de la norteamericana Gertrude Stein (1874-1946). Textos que no cuentan una historia y de hecho solo tienen sentido como una suerte de melodía de sílabas y aliteraciones capturadas en miniescenas. Entre ellas hay un íntimo, a veces sensual diálogo entre dos amantes y algunas alusiones homoeróticas. Aparentemente ha sido la idea inicial de Gertrude Stein de que ese texto debía servir de apoyo a una música lo que ha inspirado el trabajo de Dusapin —para un con-



Holmann

junto de siete instrumentos y tres sopranos— cuya mezcla de voces representan una sola mujer. Lo que se canta es imposible de distinguir pero hay también un locutor oculto —Dale Duesing— que recita, y muy bien por cierto, una buena parte de los textos. La música de Dusapin es bastante etérea pero también más bien monótona, falta de

emoción y realmente no parece ir demasiado de la mano de los textos.

Pero el gran problema es la visualización de esta ópera que no lo es del todo y a la que no ayuda el trabajo de Sjaron Minailo. En el escenario del Flagey —La Monnaie sigue en obras—, Renato Nicolodi construye una instalación que recuerda

vagamente un antiguo altar rodeado de pantallas de diferentes colores. Tres mujeres en extraño e imaginativo vestuario dan vueltas sin rumbo cargando con pesadas piedras mientras un cuarto personaje, hombre o mujer —la bailarina Marie-Louise Wilderijkx—, anda ajetreado de aquí para allá. Pero, ¿qué hacen? El significado de la propuesta es difícil de entender y finalmente el aburrimiento acaba por llevarse cualquier posible sentimiento acerca de lo que está pasando en el escenario. Marisol Montalvo, Allison Cook y Judith Gauthier forman el trío de mujeres y cantan muy bien —Gauthier tomando el relevo de Geneviève King, quien actuó pero no pudo cantar. Bassem Akiki fue un director atento.

Erna Metdepenninghen

Cien años después

TRÍO ESTELAR

Metropolitan Opera. 8-I-2016. Bizet, **Los pescadores de Perlas.** Diana Damrau, Matthew Polenzani, Mariusz Kwiecien. Director musical: **Gianandrea Nosedá.** Director de escena: **Penny Woolcock.**



Ken Howard

Diana Damrau y Mariusz Kwiecien en *Los pescadores de perlas*

NUEVA YORK En el nuevo y flamante *Pêcheur* del Met Penny Woolcock mueve la acción desde la “mítica y romántica” Ceilán (cito el programa) un lugar inespecífico del Extremo Oriente, con carteles gigantes y luces eléctricas. El trasvase no funciona, la visión no hace juego con el sonido, con el decorado raquíptico de Dick Bird y el roñoso trabajo de vestuario de Kevin Pollard, rezumando un atisbo de perfume en medio del sudor. Aún así, la producción tiene sus bellezas, sobre todo gracias a la cortesía de 59 Productions y sus hechizantes proyecciones: El preludio del primer acto, con tres pescadores de perlas buceando fascinadamente entre el plácido y profundo azul del mar, las aguas más siniestras que parecen serenas para inundar el auditorio al final del segundo acto. Y Woolcock nos hace partícipes de los personajes potencialmente acartonados de la ópera: su enrevesado triángulo amoroso, la amistad, las promesas rotas por el compromiso y, sorprendente en cierto modo, la vida.

A ello colabora un trío estelar que lleva la función al clímax. Diana Damrau, como

Leïla, para quién se hizo la producción, nos obsequia algunos dardos de bienvenida. La sacerdotisa Brahmán es el ápice del triángulo, y si bien su vibrante y plateado tono no entra dentro del ideal galo, ella lo desarrolla con mucha belleza y enorme habilidad. Matthew Polenzani, como Nadir, traza la línea en *piano* de *Je crois entendre encore* —el segundo número más célebre de la ópera— y hace lo propio en el dúo con el barítono, un Mariusz Kwiecien cuyo tono pulido y ferviente presencia centraron musical y teatralmente, al fumador, bebedor de cerveza (en la visión de Woolcock) y mártir (también en la visión de Bizet) Zurga. Nicolas Testé fue sonoramente imponente como el elevado y severo sacerdote, Nourabad y el coro sonó espléndidamente. Guiándolos con su usual finura y buena mano, Gianandrea Nosedá convenció con sus vagas bellezas de detalle a algunos miembros de la familia de la ópera, a quienes condujo, junto con el resto de los presentes, hacia un elocuente todo. Los cien años de paciencia fueron gratamente recompensados.

Patrick Dillon

PALABRAS

XIV FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA

PORTIÇCO de ZAMORA

04-05-06 MARZO 2016

VIE04	21:00	FORMA ANTIQVA
SÁB05	12:00	XAVIER DÍAZ-LATORRE
	18:00	Charla-Presentación PAUL AGNEW
	19:00	LES ARTS FLORISSANTS
	22:30	CHRISTOPHE ROUSSET
DOM06	12:00	TASTO SOLO

+Información:
www.porticozamora.es
980 533 694

ABONOS
a partir del 22/02/16

ENTRADAS
a partir del 29/02/16

* Esta programación puede estar sujeta a variaciones

COPRODUCEN

COLABORAN

Una nueva propuesta de Achache

FUGA GLACIAL

Théâtre des Bouffes du Nord. 12-I-2016. Samuel Achache, **La Vie brève: Fugue.** Samuel Achache, Vladislav Galard, Anne-Lise Heimbürger, Florent Hubert, Léo-Antonin Lutinier, Thibaud Perriard. Director musical: **Florent Hubert.** Director de escena: **Samuel Achache.**

PARÍS Tres años después de *Crocodile trompeur*, basado en *Dido and Aeneas* de Henry Purcell, el Théâtre des Bouffes du Nord reencontraba al fino equipo del actor y director de escena Samuel Achache. Esta vez para un espectáculo dramático musical, tragedia burlesca fundada a la vez sobre lo trágico y el sinsentido. Contrariamente a la producción precedente, aquí no hay ni libreto ni partitura preexistente sino pistas y temas nacidos al hilo de la elaboración del espectáculo. Como en *Crocodile trompeur*, *Fugue* ha sido elaborada de manera colegiada por un equipo de artistas polivalentes, comediantes, instrumentistas y cantantes. Música y teatro están íntimamente ligados, pareciendo



Jean-Louis Fernandez

un todo continuamente improvisado, lo que da a su propósito una gran naturalidad. El título asocia la fuga musical con la huida. La acción se sitúa en el Polo Sur, donde han caído individuos muy distintos que deben sobrevivir en un

entorno hostil. Sobre el modelo de la fuga musical, seis personajes se cruzan, huyen de los demás y se reencuentran. La soledad, el amor y la muerte se expresan a través de préstamos musicales que provienen del Renacimiento y el Barroco

asociados a páginas compuestas por dos de los intérpretes: Florent Hubert et Thibaud Perriard. El espectáculo no acaba de tomar vuelo hasta que el público se despierta aterrorizado por el trato que Vladislav Galard da a su violonchelo. Y más aún cuando Léo-Antonin Lutinier emprende un inenarrable *strip-tease* para tomar un baño. La prestación de Anne-Lise Heimbürger, que se expresa en francés y en alemán, verbo y canto fluido, pasa de un registro a otro con enorme naturalidad. Sin embargo, el todo no suscita el mismo entusiasmo que *Crocodile trompeur*, más cáustico e inventivo y, a la vez, respetuoso con el espíritu de Purcell.

Bruno Serrou

Un joven y brillante reparto

UNA ZORRITA ASTUTA Y ONÍRICA

Maison de la Musique. 14.I.2016. Janáček/Dove, **La zorrिता astuta.** Noriko Urata, Caroline Meng, Philippe-Nicolas Martin, Paul Gautier. Director musical: **Laurent Cuniot.** Director de escena: **Louis Moaty.**

NANTERRE La producción propuesta por ARCAL Lyrique —y que viajará por seis ciudades francesas hasta el mes de abril— de la obra maestra panteísta de Janáček, *La zorrिता astuta*, es una auténtica felicidad de poesía, de canto, de música, gracias a un reparto joven de una singular homogeneidad. Estrenada en 1924, se trata, sin duda, de la obra escénica más panteísta de la historia de la música con los únicos equivalentes sinfónicos de *Sexta* de Beethoven y *Tercera* de Mahler. Pone en juego insectos, mamíferos y hombres en un universo a menudo cruel, el bosque, mientras se perpetúa el ciclo eterno de la vida. Su encantador libreto es,

además, fuente de una música insólita, singularmente virtuosa, donde la orquesta ocupa el papel central, ha inspirado a Louise Moaty una puesta en escena deliciosa de encanto, de onirismo y de gracia. Tomando el concepto imaginado por Perrick Sorin para *La pietra del paragone* de Rossini en el Châtelet en 2007 y luego para *La belle Hélène* d'Offenbach en junio pasado, Moaty se apoya sobre un decorado vitalísimo de Adeline Caron y Marie Hervé, igualmente autoras de los figurines años 1950, inspirados en el arte naif, colocado en vertical al fondo del escenario en el cual se incrustan los cantantes, que también se dispersarán, como el coro, en



Enrico Barolucci

medio del público. Pero la dirección de actores está trazada a cordel y los cantantes, en checo, se comprometen con gran ánimo en la magia que emana de esta producción. Un reparto joven pero

de gran calidad desempeña a la perfección la veintena de papeles, empezando por el Guardabosques de gran humanidad del excelente barítono Philippe-Nicolas y la juvenil Noriko Urata, chispeante zorrिता, así como su calurosa compañera Caroline Meng, que desempeña tres papeles. La reducción orquestal, realizada por Jonathan Dove, es un éxito indudable, poniendo en evidencia las líneas de fuerza de la partitura, remarcablemente servida por el Ensemble TM+ y brillantemente dirigida por su director musical, Laurent Cuniot. Una producción que chicos y grandes deben volver a ver.

Bruno Serrou

Revelación de un buen director de ópera

LA FIEL COMUNA DE SARASTRO

Theater. 19-XII-2015. Mozart, **Die Zauberflöte**. Anna Gillingham, Mari Moriya, Sebastian Kohlhepp, Callum Thorpe, Thomas Tatzl, Andrew Murphy, Karl-Heinz Brandt. Director musical: **Christoph Altstaedt**. Directora de escena: **Julia Hölscher**.



Sandra Then

BASILEA Inspiración navideña tiene esta *Flauta mágica*. Mirella Weingarten ha construido en el escenario una gigantesca pirámide de Navidad, una estructura de madera con ruedas que parecen generar la música al girar. Y hay más: tres grandes torres llenas de escaleras, puentes y mecánicos sirven de plataformas a los cantantes. Ordenar una constelación de personajes y figuras en este dispositivo puede parecer erróneo pero lo cierto es que la regista Julia Hölscher pone en primer lugar lo lúdico de la construcción, escenificándolo con gran riqueza de ideas y un prodigioso amor al detalle, un juego de sube y baja en las torres laberínticas construidas por Weingarten. Mención especial merecen los coristas, muy individualizado cada uno de ellos. Así surge ante nuestros ojos este espectáculo colorido, amablemente ingenioso y, por momentos, turbulento. Lo más bello es el local de Sarastro, una mezcla de comuna deleitosa y caballería del Santo Grial.

Similar deleite proporcio-

na la versión musical. El canto es de igual calidad que la parte hablada, inseparables en el caso de esta obra. Thomas Tatzl es un Papageno sólido y profundo, de hermoso colorido austriaco, contrastando con el Sarastro del japonés Man Moriya y la Reina de la Noche de la británica Callum Thorpe, ambos penando e involuntariamente cómicos. Vocalmente resultan notables, el bajo por su profundidad y la coloratura por una auténtica furia desatada en su célebre aria. La pareja heroica está encabezada por el tenor Sebastian Kohlhepp, Tamino de voz rotunda y expresión plácida, superior a la Pamina de Anna Gillingham, con un vibrato demasiado pesado para Mozart y de un monótono color. Un auténtico descubrimiento lo constituye el joven director de orquesta alemán Christoph Altstaedt. Con grandes y expresivos gestos condujo a las masas y los solistas de un modo inteligente y soberano que revela su previa cultura pianística.

Reinmar Wagner

SOKOLOV
SCHUBERT // BEETHOVEN

**GRIGORY
SOKOLOV**

SCHUBERT, BEETHOVEN

Grigory Sokolov es un artista excepcional y está considerado uno de los mejores pianistas de la actualidad.

Su debut en Deutsche Grammophon 'Salzburg Recital' tuvo un gran éxito y fue el disco más vendido de música clásica en lo que llevamos de año.

En este nuevo disco, interpreta algunas de las últimas piezas de Schubert como "Impromptus" o la poderosa sonata de Beethoven "Hammerklavier".

deutschegrammophon.com

universalmusic.es

El Corte Inglés

www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

RAMÓN TEBAR:

“MI IDEAL ES EL GESTO REFLEJADO EN EL SONIDO”

Ramón Tebar (Valencia, 1978) es uno de los directores españoles que más rápida y profundamente han crecido en estos últimos años. Su carrera profesional, comenzada y consolidada en Estados Unidos, empieza a tener entre nosotros un reflejo cada vez mayor, en tanto invitado de teatros de ópera y orquestas españoles. Entre Valencia y Miami se ha desarrollado este diálogo con SCHERZO en el que el maestro valenciano reflexiona sobre su presente y su futuro, siempre ligado a un vivir la música con una intensidad que aspira tanto a la pasión como al equilibrio.



¿Quiénes fueron sus maestros?

En el Conservatorio de Valencia, recuerdo a Luca Chiantore con especial cariño pues fue uno de los que más me influenciaron para el momento musical en el que me encontraba, pues el trabajo que desarrollábamos estaba más centrado en la interpretación. Luca es un gran musicólogo y un artista que me abrió un número ingente de ventanas musicales, multitud de colores y matices interpretativos.

¿De quién aprendió especialmente?

De todos aprendí muchísimo pero recuerdo a Luca Chiantore con especial cariño pues fue uno de los que más me influenciaron para el momento musical en el que me encontraba, pues el trabajo que desarrollábamos estaba más centrado en la interpretación. Luca es un gran musicólogo y un artista que me abrió un número ingente de ventanas musicales, multitud de colores y matices interpretativos.

¿Y qué ha ido aprendiendo en su contacto con las orquestas, los cantantes y los teatros?

Con las orquestas, los cantantes y los teatros he aprendido lo verdaderamente esencial. Han sido mis más importantes maestros desde muy joven, cuando me encontraba haciendo música como director asistente, *coach*, correpetidor, dirigiendo coros, bandas internas, tocando recitativos y el continuo en orquesta, sustituyendo maestros en ensayos de escena, arreglando partes orquestales y copiando arcadas, etc... En esta atmósfera, en la que me sumergí muy temprano desde la adolescencia, mis grandes maestros fueron las orquestas, los maestros con los que tuve la oportunidad de trabajar y, sobre todo, los cantantes. La voz es el instrumento más natural y al que todos los otros instrumentos aspiran o deberían soñar con imitar. Para mí este maravilloso instrumento es mi mayor referencia.

¿Se considera un director objetivo o la partitura le sirve como una hoja de ruta en la que usted va buscando su recorrido ideal?

Esta pregunta es tan interesante como difícil de contestar. Para empezar, la música no es un arte que se pueda medir con objetividad, por lo que, para mí, un enfoque puramente objetivo no cabe. Deberíamos empezar aclarando que la partitura, y lo digo alto y claro, no es la música. Como usted dice, es como una hoja de ruta, es un guión. Muchas veces, cuando se habla de objetividad en música se suele hacer referencia al *come scritto* versus una interpretación subjetiva o romántica más ligada con la intuición, como si fueran estas cosas diametralmente opuestas. Tanto una como otra deben convivir en la interpretación de una obra. La obra de arte musical sólo existe en el aire, en un espacio sonoro, y antes de reproducirla el único documento más cercano a la música que tenemos es la partitura. De modo que

parto con la idea de que el verdadero artista debe estar al servicio del compositor, con un absoluto respeto a la partitura como la referencia más cercana a su imagen sonora.

A lo que hay que añadir...

Pues que hoy en día, tenemos muchísima más información acerca de cómo se interpretaba lo que nos ha llegado en forma de partitura, sobre estilo, producción del sonido, intención de los compositores con respecto a sus obras, etc. Por poner un ejemplo musical básico, si un compositor escribe claramente una frase con notas en *staccato* (que quiere decir tocar el valor de las notas señaladas con un punto más cortas, resultando estas con una separación entre ellas), está clarísimo que el compositor quiere notas cortas y no — repito: no — quiere legato (que significaría tocarlas con su valor total conectándolas unas con otras). Esto es algo objetivo. Lo que sería subjetivo es la decisión de cuan cortas se interpretan las notas, que dependería, entre muchos aspectos, del carácter, tipo de ataque, expresión, armonía, *tempo*, técnica de producción del sonido, si hay palabras asociadas a estas notas o es puramente instrumental, etc. Todo esto está ligado al entendimiento que el intérprete tenga del pasaje o frase en el contexto interno de la obra y de la obra en particular en su contexto histórico artístico. Por ello, la objetividad, intuición, subjetividad, y a veces la improvisación, tienen un peso muy determinante en el resultado final, y el artista debe equilibrarlos como un malabarista para llegar a soluciones interpretativas. Solo entonces se puede llamar a un músico, maestro.

¿Deja algo en manos de la intuición, de lo que podríamos llamar la improvisación creativa?

Siempre he sido un músico muy intuitivo, que deja mucho a esa intuición. Aunque también es verdad que cuando abro una partitura por primera vez la intuición tiene una importancia mayor que cuando la he estudiado en profundidad. Pero como le decía antes, ese es uno de tantos aspectos que ayudan al artista a tomar decisiones interpretativas. Por ejemplo, para mí es muy importante en el caso de los *tempi*. Cuando estudio una partitura, puedo planear ciertos *tempi*, *accelerandi*, *rubati*, *ritardandi*, etc... pero, en escena, el sonido que uno recibe de la orquesta, de los solistas, incluso el público y la acústica de la sala juegan un papel fundamental de influencia con respecto a cuánto *accelerando*, cuánto *rubato*, *ritardando*, etc. Es algo muy sutil. Definitivamente la preparación es fundamental pero es aquí cuando una buena intuición musical es de gran importancia.

Usted empieza con el piano. ¿Hasta qué punto es necesaria para un buen director una buena formación como instrumentista?

En mi opinión es fundamental. En mi caso, el piano fue la llave de contacto con grandes artistas, de mayor aprendizaje de la partitura, de mayor entendimiento de lo que sucede en el escenario, simplemente porque lo he podido experimentar en mis dedos. Cuando ensayo con solistas, el trabajar con ellos desde el piano me ayuda a interiorizar aún más lo que debo sentir como director en el brazo. De hecho, si uno presta atención al movimiento de un buen instrumentista, los gestos son gestos directoriales. Decía Chopin que la muñeca del pianista es como la respiración del cantante, y lo mismo se podría entender del movimiento anacrúsico para un director. Todo está de alguna forma interconectado, y si un director ha tenido esta experiencia como instrumentista se convierte en un gesto natural. De esta forma me di cuenta de que yo era director, y me sucedía generalmente ensayando música de cámara o con cantantes. Cuando intentaba mostrar un fraseo, una forma de atacar una nota, un sonido, no tenía más que mirar el gesto de mis brazos y manos y ahí estaba ya un gesto directorial. Lo curioso es que los primeros en notarlo eran los músicos con los que trabajaba.

Fue director asistente en la JONDE. ¿Cómo resultó esa experiencia?

Fantástica, una de las más bonitas de mi vida musical. La JONDE impartía un curso de dirección de orquesta del que formé parte como alumno. Por primera vez, el director artístico decidió elegir los directores asistentes por medio de un concurso interno con un jurado formado por los profesores invitados y los músicos de la orquesta. Quedé el primero y pude dirigirlos por primera vez en el Auditorio Nacional. Desde entonces tuve la fortuna de colaborar con la orquesta como asistente durante varias temporadas. Tengo muy buenos recuerdos, aprendí mucho repertorio sinfónico e hice muchos amigos. Lo más importante que quedó en mí fue la energía y vitalidad al hacer música. Es algo que espero no perder nunca. Desgraciadamente, muchos músicos van olvidando por qué nos hemos dedicado a la música, pero las orquestas jóvenes tienen mucho que enseñarnos. Creo importantísimo no perder este contacto con orquestas y músicos jóvenes, unos aprendemos de otros y, aunque la energía y la vitalidad pueda mermar con los años, las ganas y motivación deben acompañarnos por siempre en este arte.

¿Y por qué el músico puede perder esa frescura con el tiempo?

Por la rutina, la frustración, las falsas expectativas, la desmotivación, la desidia...

La orquesta es un organismo muy delicado y puede llegar a ser muy vulnerable. Estamos hablando de casi un centenar de personas con sus sueños y sus problemas, con ideas propias y personalidades fuertes. Con los años es fácil que la rutina se cuele en la actividad artística, y esta es en mi opinión, el virus más peligroso que pueda infectar a un músico o a una orquesta. Lo que más recuerdo de mis años en la JONDE es esa vitalidad, esas ganas de hacer música, de experimentación, de una actitud de mente abierta para acoger nuevas propuestas musicales. Estas son algunas de las cualidades que debe conservar un artista si no quiere terminar siendo un "profesional" de la música. Entiendo por esto el músico que ha perdido la vocación y cumple el expediente de funcionario sentándose en su atril, tocando y hasta el día siguiente. He conocido a músicos que dejan sus instrumentos en la taquilla y no han llevado el instrumento a casa por años. Desgraciadamente, en algunas orquestas un joven músico puede encontrar más músicos "profesionales" que "vocacionales", y la influencia y presión puede ser muy grande. Pero, últimamente, el grado de influencia depende de la llama interior de cada músico. Yo diría que un músico tiene que buscar una atmósfera propicia para seguir desarrollando su talento, si esto no se da, quizás sea momento de cambiar y, aunque sea muy difícil, sobre todo en una época donde una posición en una orquesta no es fácil de conseguir, creo que es peor quedarse en una silla con frustraciones de por vida.

¿Qué diferencia encuentra entre dirigir en un foso de ópera o en el podio de una orquesta sinfónica? ¿Qué le gusta más?

Lo que me gusta es hacer música, sea en un foso, una sala sinfónica, una catedral, una sala de cámara, un escenario al aire libre, en mi casa... Me fascina hacer música y no podría elegir entre un género u otro, aunque soy consciente de que la sociedad (o el negocio de la música) cada vez encasilla más. Es una sociedad que crea y quiere especialistas, y con esto no estoy totalmente de acuerdo. Ahora bien, las diferencias técnicas entre dirigir en un foso o en una sala sinfónica existen. Los grandes maestros ya han hablado de esto: técnicamente el foso es más exigente que el podio de una orquesta sinfónica. Los buenos músicos siempre han sabido la gran diferencia entre el buen director que viene de un foso a dirigir en un podio sinfónico que el camino inverso. Así como hay una diferencia cualitativa entre las orquestas que sólo hacen

música sinfónica con las que también hacen ópera, como la Filarmónica de Viena. Desde el punto de vista del marketing o el negocio musical la visión hoy en día parece la opuesta. Es decir, el director sinfónico adquiere un nombre y un prestigio que tarda más tiempo en adquirir el director que empieza en el foso. Sin embargo, los grandes directores del pasado han hecho siempre en su gran mayoría el paso del teatro a lo sinfónico cuando han alcanzado una madurez: Furtwangler, Karajan, Solti, Kleiber... En este caso no creo que construir una trayectoria musical deba seguir una moda. Para ciertas cosas en la vida se necesita ir por sus pasos contados, sobre todo en un arte donde la madurez es tan importante y un director entre los cincuenta y los sesenta aún es considerado "joven". La fermentación de la uva tiene su momento en el proceso de creación del vino.

¿Temería encasillarse en la ópera?

Lo único que temería es no poder hacer música en el futuro. El resto es secundario. Creo que los encasillamientos dependen más de otros que de uno mismo, a no ser que se haga por voluntad propia, como los músicos que se especializan en un tipo concreto de repertorio. Yo, en todo caso, intento equilibrar mi calendario entre ópera y sinfónico. A parte de mi actividad como director invitado, en América soy director de dos instituciones sinfónicas (Palm Beach y el Festival de Santo Domingo), de dos casas de ópera (Miami y Naples), y en Les Arts (donde hago tanto ópera como sinfónico), así que puede ver que mis responsabilidades están al cincuenta por cien.

¿Y la música española?

Conozco a muchos músicos españoles que no quieren tocar música española en el extranjero por temor al encasillamiento. Desgraciadamente, la mayoría de veces la única puerta de entrada para muchos músicos es hacer este repertorio porque lo que se vende es "músico español con repertorio español" y, sin embargo, esto pasa menos con otras nacionalidades. Creo que en esto tienen mucho que ver las casas discográficas, los gerentes de orquestas y teatros. Estoy convencido de que no todos los directores italianos son los únicos que hacen bien el repertorio italiano, así como no todos los alemanes el suyo, etc., pero muchas veces se presupone que lo son. Quiero creer que cada vez haya más gerentes y directivos bien preparados y cultos con capacidad de saber distinguir a los buenos músicos, con menos prejuicios artísticos y que encasillen menos siguiendo modas.

¿Por qué se embarcó en la aventura americana?

Pues porque no me lo pensé dos veces. Aunque parece una liviandad, la verdad es que llegó la oportunidad para salir y dije que sí. Estados Unidos era uno de los países que más me atraían y Bruno Aprea, a quien conocí en un curso de dirección en León, y que acababa de haber sido nombrado director artístico de la Ópera de Palm Beach, me ofreció un contrato como director asistente del teatro, o residente de la compañía, como se dice allí. Era el momento perfecto para saltar el charco.

¿Cómo dio con usted la Sinfónica de Palm Beach?

En septiembre de 2005 empecé mi primera temporada recién llegado a Estados Unidos como asistente de la Ópera de Palm Beach y tuve la oportunidad de dirigir funciones de varias operas como *La bohème*, *Madama Butterfly* o *Italiana in Algeri*, sin ensayo previo con la orquesta. La mayoría de los músicos de la ópera formaban parte de la orquesta sinfónica de la ciudad, y cuando dirigí mi primera temporada fueron ellos mismos quienes me recomendaron al director general y artístico de la Sinfónica, que no tardó en invitarme a dirigir. Después mi primer concierto con ellos me ofrecieron una posición en la orquesta.

¿Hay un modelo de director triunfante en Estados Unidos?

No creo que haya un modelo, son las circunstancias que hace que unos lleguen antes que otros. Realmente sí que hay diferencias en la manera de trabajar americana y, aun en este mundo globalizado, donde uno sale de Madrid en la mañana y llega a Nueva York a primera hora de la tarde, se siente una cultura muy rica y distinta. Hay que ser muy flexible y saber adaptarse. Es cierto que para un músico, Estados Unidos es extremadamente importante. Estoy convencido de que una verdadera carrera internacional se tiene que articular principalmente entre América y Europa y, desde hace unos años, Asia empieza a ser el tercer elemento de esa ecuación. Mantener esa presencia es difícil pero muy importante.

Va a cumplir siete años con Palm Beach Symphony, cinco años en la Florida Grand Opera y lleva un año en la Naples Opera: ¿eso le obliga a ser un buen director artístico y al mismo tiempo un buen negociador con sus posibles patronos?

Aunque la relación con los patronos es importante, lo primordial es la parte artística: por eso te contratan y es lo que determina la continuidad. Como director artístico no soy el negociador directo con los patronos, es decir, no tengo que pedir ningún cheque. Esa es la labor del director general y del equipo de Desarrollo. Mi presencia en la negociación es más sutil, es decir, cuando tengo

un proyecto y me reúno con los patronos o patrocinadores potenciales — generalmente abogados, hombres de negocios, empresarios—, las razones por las que nos reunimos están implícitas. Les presento el proyecto y, si están interesados, generalmente responden de dos formas: o bien me preguntan directamente cuánto dinero necesito para el proyecto específico y la parte final de la negociación la termina el director general; o bien no se menciona nunca nada que tenga que ver con el dinero y después ellos mismos hacen su donación. A veces lleva mucho tiempo, es casi como una labor de jardinero.

¿Qué caracteriza a sus orquestas americanas y qué diferencia encuentra con las orquestas españolas?

La primera característica notable sería la rapidez de lectura. Independientemente de si es opera o sinfónico, generalmente hay menos ensayos y cada uno de ellos es más corto que los que se dan en España. Debido al elevado coste de las orquestas americanas, los periodos de ensayos suelen ser más comprimidos e intensos. Además, los músicos de mis orquestas — Miami, Palm Beach o Naples— son *freelance*, como en algunas orquestas de Inglaterra.

Y eso tendrá sus ventajas y sus inconvenientes.

Florida es uno de los estados en el que un músico tiene el derecho de elegir entre trabajar o no sindicado y, en el caso de mis tres orquestas, ninguna trabaja bajo ningún sindicato y de esa forma los músicos pueden aceptar muchos más trabajos durante la temporada. Por otra parte, aunque tengo un núcleo fijo de músicos en cada orquesta, alrededor del 25% puede variar de un concierto a otro, incluso a veces dentro de una misma producción operística. En esto, las orquestas españolas están mejor organizadas y uno tiene la seguridad de poder contar siempre con la misma plantilla para los ensayos y los conciertos. En España, donde he trabajado siempre muy a gusto, hay más tiempo para trabajar el repertorio. Musicalmente, creo que los músicos de las orquestas españolas tienen un nivel altísimo y la idea que existía hace unos años sobre la diferencia cualitativa de nuestras orquestas ha quedado obsoleta.

Muchas de ellas tienen directores no españoles, igual que usted es titular en orquestas americanas. ¿Estamos, en la música, ante un mundo definitivamente globalizado?

Si entendemos globalizado como internacionalizado, en España sí. Sin embargo, en Estados Unidos se ha ido invirtiendo poco a poco lo que sucedió históricamente con sus orquestas. Si tenemos en cuenta que la mayoría de ellas fueron fundadas o llevadas a la fama por extranjeros como Monteux, Mitropoulos, Toscanini, Szell, Koussevitzky o Walter, es ahora el periodo de su historia en la que más directores americanos están dirigiendo en su país. Bernstein fue el primero en alcanzar fama mundial y rompió todos los moldes. Ahora valoran más a sus directores. En España, en el momento en que más orquestas se crearon se hacía con directores españoles y quizás ahora se esté invirtiendo el proceso. No veo especialmente ninguna connotación negativa, siempre que cuando se nombra a un titular de una orquesta se haga porque en casa no se ha encontrado un talento mejor y no solo por que venga de fuera. Los españoles hemos pecado por mucho tiempo de valorar más lo extranjero que lo de casa cuando no siempre implicaba una mayor calidad, pero confío en que cada vez más los gerentes de nuestras orquestas saben diferenciar el talento, independientemente de la nacionalidad. Por supuesto, creo que las orquestas españolas deberían apoyar el talento nacional, porque si no lo hacemos nosotros, es mucho más difícil que se haga fuera. En cualquier caso, quien tiene talento y determinación saldrá adelante.



Finalmente el Palau de les Arts lo tuvo en cuenta como primer invitado. ¿Tenía usted clavada la espinita valenciana?

Creo que la prensa ha hecho más énfasis en la espinita que yo mismo. Es verdad que me hubiera gustado dirigir en mi ciudad antes, pero las circunstancias vienen de forma distinta para cada uno, y para mí ha resultado extremadamente positivo estar fuera. Lo que estoy aprendiendo por el mundo, los grandes artistas que tengo la oportunidad de conocer y el orgullo de saber que cuando se me contrata en el extranjero no tiene nada que ver con ser de la tierra sino por méritos propios. Ahora, diez años después de salir de mi ciudad, me han dado una posición en Les Arts, lo que me llena de orgullo pues es un gran honor que Livermore haya pensado en mí. Finalmente, tuve la oportunidad de debutar antes de lo esperado sustituyendo a última hora a Luisotti en *Nabucco* la temporada pasada. Fue una gran experiencia y es una satisfacción para mí volver de esta forma a Valencia y debutar oficialmente esta temporada con un título que me parece tan simbólico como *Aida*.

¿Cómo ve el futuro del Palau de les Arts?

Mi primer contacto con Les Arts fue antes incluso de que el teatro estuviera terminado. Mehta me escuchó en unas audiciones y me ofreció trabajar como pianista, entonces tenía ya mi contrato como director asistente en EEUU. Más tarde, Helga Schmidt me contactó en dos ocasiones, la primera hace cuatro años y la última vez unos meses antes de que dejara su cargo. Desgraciadamente, mi presencia no fue posible en ninguno de los proyectos, y en cuanto Davide Livermore tomó posesión se puso al habla conmigo ofreciéndome un proyecto tan interesante que no me pude negar. Pertenezco a la nueva etapa del Palau y desconozco cómo se gestionaba interiormente en el pasado. Lo que puedo decir de lo que conozco es que en el teatro se respira un ambiente muy positivo, con buenas vibraciones, un ambiente de creación y muchas ganas de trabajar por un nuevo proyecto de futuro al que le auguro mucho éxito al estar encabezado por alguien con el inmenso talento y visión de Livermore.

¿Hasta cuándo tiene contrato con sus orquestas americanas?

Me encuentro en periodo de renovación con Palm Beach Symphony y Florida Grand Opera, así es que seguiré en Estados Unidos aún por varias temporadas. Pero al mismo tiempo, estoy reduciendo mi agenda y mis responsabilidades en América para dar paso a más compromisos en Europa. Por ejemplo, en Miami dirigiré una producción menos por temporada y ya no tendré

las responsabilidades administrativas de las primeras cuatro como director musical, de esa forma me puedo liberar de dos a tres meses más al año para otros proyectos.

¿Le gustaría ser titular de una orquesta española?

Siempre que se presente la orquesta y el proyecto adecuados, por supuesto.

¿Le gusta acompañar cantantes desde el piano?

No solo me gusta, sino que lo hago, aunque no tan habitualmente como quisiera o puedo. Esta temporada he tocado media docena de recitales, entre ellos algunos con cantantes de la talla de Gregory Kunde o Leo Nucci. Desgraciadamente, no tengo el tiempo que deseara para estudiar piano, pero cuando un amigo o un gran artista me lo propone, intento no perder el contacto con el piano. Recuerdo hace muchos años, cuando empecé mis primeros conciertos internacionales haciendo recitales con artistas de la talla de Caballé, me veía más como un pianista que de vez en cuando dirigía y ahora me veo como un director que de vez en cuando toca el piano. En definitiva, y lo más importante, siempre un músico.

¿Con qué cantantes ha trabajado más a gusto? ¿Nota diferencias generacionales entre los grandes divos que siguen en activo y los actuales cantantes para quienes seguramente, como para su público, ha desaparecido para siempre esa denominación?

Entre los legendarios he trabajado con Caballé, Scotto, Nucci, Domingo, Berganza, Zeani,... Entre los de hoy con Kunde, Guleghina, Calleja, Heppner, Gheorghiu,... aunque parezca difícil crearlo, por mi experiencia personal, generalmente me ha sido siempre más fácil trabajar con los grandes divos y divas que con otros cantantes que no tienen este reconocimiento. Esta es la mayor diferencia que he experimentado. Desgraciadamente, me he encontrado con más arrogancia y divismo entre cantantes con menos nombre o que son mediocres. Cuando he presenciado alguna "gran escena" con alguno de los grandes nombres, generalmente he entendido el por qué. Todos ellos son grandes artistas con una exigencia y perfeccionismo altísimos. Al final, son ellos quienes se suben a un escenario y dan la cara al público, por lo que todo tiene que estar en su sitio. Obviamente, he escuchado historias de todo tipo y, para mas diversión, en la mayoría de los casos, cuando he tenido que trabajar por primera vez con muchos de ellos, he recibido los consejos típicos de quienes los han "sufrido" en otras ocasiones. Se puede imaginar las historias que me han contado... Afortunadamente para mí, nunca he tenido un gra-

ve problema por una actitud diva de ninguno sino todo lo contrario: hacer música con la mayoría de ellos lo atesoro entre las experiencias más bonitas de mi vida pero le repito que es mi experiencia personal.

¿Cómo es su relación con los directores de escena?

Mi relación siempre es de respeto ante lo que tienen algo que proponer y son convincentes cuando sugieren algo fuera de lo tradicional. Pero pierdo fácilmente el aprecio por un director de escena cuando veo que no tienen respeto ni por la partitura ni por el compositor.

¿Cuáles son sus referentes de ayer y de hoy en la dirección de orquesta y, especialmente, en la operística?

Los directores en los que la idea musical y el gesto están estrechamente relacionados. Para el director, los brazos, el cuerpo y la expresión facial son las herramientas de comunicación, por lo que la expresión corporal que incluya todas estas anteriores tiene que ser tan variada en repertorio como variado pueda ser el carácter de la obra musical. Mis referencias han sido y son siempre los directores que han tenido una vida musical tanto en la ópera como en la música sinfónica: Kleiber, Karajan, Solti, Muti, Chailly... El gesto reflejado en el sonido: ese es mi ideal.

¿Y su repertorio favorito, tanto en el terreno operístico como en el sinfónico?

Difícil respuesta. Es imposible para mí poder elegir un repertorio concreto. Ciertamente, hay cierto repertorio que amo como oyente y que, sin embargo, no es mi favorito para dirigir, y me refiero al acto físico de la dirección. Como por ejemplo, Bach, Rossini o Mozart, quizá porque es un repertorio que no fue pensado para ser dirigido por el director tal y como se lo ha conocido a finales del XIX y el XX. Así es que, generalmente, cuando he hecho este repertorio lo he preferido hacer desde el continuo, que es otra cosa. Me siento mucho más integrado en la interpretación en vez de sentirme al margen, por ejemplo, en los recitativos. Me siento muy a gusto dirigiendo repertorio a partir del siglo XIX. Me fascina dirigir el repertorio operístico italiano de finales del XIX y principios del XX: Verdi, Puccini, verismo... Me entusiasma Wagner y el repertorio ruso. La música francesa... Es demasiado complicada esta pregunta para contestarle como usted quisiera.

¿Qué porvenir le augura a la ópera?

No soy muy bueno con pronósticos, pues en este tema me influyen demasiado mis pasiones y deseos. Pero lo que me gustaría para la ópera y la gran música en general no es lo que parece que la sociedad actual esté buscando. Parece que no vayan de la



mano. ¿Es nuestra culpa, de los artistas o de cómo se está educando a nuestra sociedad?

Me preocupa mucho que la sociedad que estamos educando sea una sociedad a la que no le interese nuestro pasado cultural en general y el musical en particular. Creo que la música, entre el resto de las artes, está marginada en la educación de nuestros jóvenes. Quisiera que se invirtiera más en cultura y se le diera el espacio que se merece, que seguramente no corresponde con un arte para las masas, pero sí, al menos, que todos tengan acceso a ella, que los jóvenes tengan su cultura para decidir y un criterio musical no solo influenciado por los media y el comercio. Pero hay que empezar por hacer enormes cambios, pues estoy convencido que aunque el arte, la música, no pueden cambiar directamente el curso de los acontecimientos, sí que pueden influir en las personas que los producen.

¿Le gusta la zarzuela? ¿Cree que es un género con futuro que puede acoger obras nuevas?

La zarzuela es un género maravilloso. Está muy ligada a mis primeros recuerdos musicales, no solo porque la escuchaba tocada por las bandas de mi tierra sino porque mis primeras experiencias musicales pasaron por tocar el piano en centenares de conciertos de zarzuela por provincias: ese era mi principal ingreso en época de fiestas y verano. Así es que se puede imaginar lo que significa para mí. Sin embargo, sorprendentemente, aparte de selecciones

de romanzas, dúos, preludios, nunca he dirigido una zarzuela completa. La iniciativa de creación de nueva zarzuela me parece fantástica. El mismo Bach utilizo muchas formas musicales en desuso por sus contemporáneos, músicas que pertenecían al pasado. ¿No sería maravilloso descubrir a un nuevo Serrano, a un Moreno-Torroba o un Chapi? Además, creo que la sociedad de hoy en día daría muchos interesantes argumentos al libretista que sepa pescarlos.

¿Le interesa la música contemporánea? ¿Cree que se va resolviendo ese divorcio que mantenía con el público de su propio tiempo? ¿Quizá en Estados Unidos se es menos dogmático respecto a los criterios que asocian música contemporánea con análisis, desciframiento, lenguajes poco accesibles al público en general?

Me interesa toda la buena música. Y para mí la gran música siempre comunica. He hecho música contemporánea por mucho tiempo. Creo que hay que apoyar la creación contemporánea, pero los intérpretes y el público deben ser exigentes. Para mí el arte es siempre un lenguaje en el que con independencia de su materia —la palabra en la literatura, el sonido en la música, los colores y formas en la pintura, etc— debe comunicar. Si como artistas no comunicamos con el público, ¿lo educamos hasta que entienda o miramos para otro lado y seguimos por nuestro camino de especialistas en la materia? Y en estos casos no me sirven ejemplos como que las grandes obras del pasado, como *La*

traviata o *Madama Butterfly*, fueron un fiasco en sus estrenos para convertirse en obras maestras reconocidas mundialmente. El mismo Mozart, en una carta a su padre, pensó en los efectos orquestales que gustaban tanto al público parisino al escribir la sinfonía que conocemos como *París*. Por su relativamente corta historia, Estados Unidos ha tenido menos prejuicios, como dice, son menos dogmáticos en algunas cosas. Hablaba Paolo Isotta de “la dictadura de Darmsdtadt”. Resumiendo: a menos que queramos dar soliloquios, comuniquemos.

¿Cuáles son sus proyectos más inmediatos?

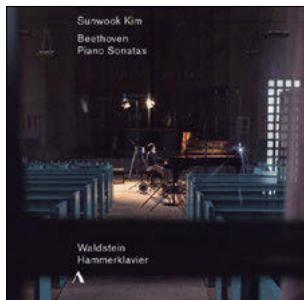
Empiezo el año con conciertos y operas en Estados Unidos: *Romeo y Julieta* de Prokofiev, *Primera* de Schumann, *Cuarta* de Brahms, *Quinta* de Mahler, *Don Pasquale* y *La Traviata* en Naples y Miami y mi debut en el Festival de Aspen. En Europa vuelvo a dirigir a la Philharmonia Orchestra, esta vez debutando en el Royal Festival Hall en Londres con Joseph Calleja, debut con la Orquesta de Valencia y Javier Perianes, *Simon Boccanegra* en Las Palmas con Leo Nucci, concierto con Gregory Kunde en Alicante, *West Side Story* con la Sinfónica de Galicia en la Temporada Lírica de La Coruña, *Aida* en la producción de David McVicar y *El sueño de una noche de verano* de Mendelssohn en concierto en el Palau de Les Arts.

Y un deseo...

Poder envejecer haciendo música.

LOS DISCOS EXCEPCIONALES DEL MES DE FEBRERO

La distinción de **DISCOS EXCEPCIONALES** se concede a las novedades discográficas que a juicio del crítico y de la dirección de la revista presenten un gran interés artístico o sean de absoluta referencia.



BETHOVEN:
Sonatas para piano nº 21 "Waldstein". Sonata para piano nº 29 "Hammerklavier".
Sunwook Kim, piano.
ACCENTUS MUSIC ACC303551

Sunwook demuestra ser un verdadero maestro del piano, que revela un criterio musical, un dominio de los tiempos, de los contrastes dinámicos, y una rotundidad artística que le emplazan entre los mayores artífices beethovenianos. **J.R.** Pg. 55



SCHUBERT:
Sinfonías. Misas 5 y 6. Alfonso y Estrella.

ORGONÁSOVÁ, GERHAHER, ELSNER, RÖSCHMANN, FINK, KAUFMANN, MÜLLER-BRACHMANN, E.A.
ORQUESTA FILARMÓNICA DE BERLÍN.
Director: NIKOLAUS HARNONCOURT.
8 CD BPHR 150061

De los más atractivos álbumes de la actualidad; podemos considerar todas las obras como hitos importantes dentro de la fonografía dedicada al gran compositor vienes. **E.P.A.** Pg. 50



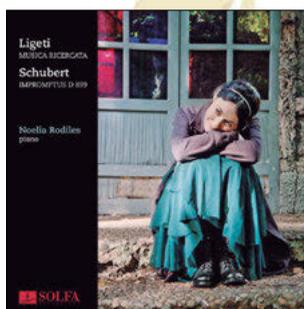
BETHOVEN:
Cuartetos de cuerda op. 18.
CUARTETO JERUSALEM.
2 CD HARMONIA MUNDI 902207.08

Era cuestión de tiempo que el Jerusalem se adentrara en el mundo de los cuartetos de Beethoven, y si estos constituyen el comienzo de una nueva integral estaremos en la antesala de la que podría ser una de las mejores referencias modernas. Impresionante Beethoven, sensacional el Jerusalem. **A.V.U.** Pg. 55



SCHUMANN:
Liederkreis op 39, Frauenliebe und leben op. 42.
BERG: Sieben frühe Lieder.
DOROTHEA RÖSCHMANN, soprano.
MITSUKO UCHIDA, piano.
DECCA 478 8439. 2

La voz luminosa, bien esmaltada, adecuadamente manejada, con inteligencia expresiva, nos gana y nos introduce con pasión calculada en el mundo schumanniano. Mitsuko Uchida matiza lo indecible. **A.R.** Pg. 51



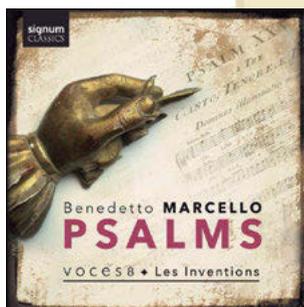
LIGETI:
Musica ricercata.
SCHUBERT: Impromptus opus 90, D 899.
NOELIA RODILES, piano.
SOLFSA SR1408190

¡Cuidado con este disco! No se deje llevar por las apariencias y escuche y disfrute tan estupendas interpretaciones de uno de los más sólidos valores del nuevo pianismo español, del nuevo pianismo internacional. **J.R.** Pg. 58



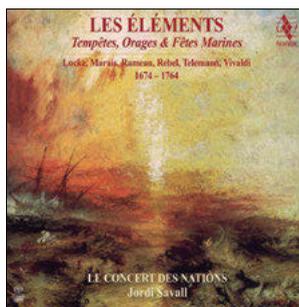
SMETANA:
Cuartetos de cuerda 1 y 2.
CUARTETO PAVEL HAAS.
Supraphon SU 4172-2

El Cuarteto Pavel Haas vuelve a traernos un hermoso regalo, lleno de energía, de virtuosismo. Y de drama. Desde aquel álbum con los cuartetos de Janáček, el Pavel Haas no ha dejado de sorprendernos con el dramatismo y la energía de sus traducciones sonoras. Insuperables. **S.M.B.** Pg. 62



MARCELLO:
Estro poetico-armonico (Salmos 11, 32, 46 y 50). Chacona de la Sonata nº 12, op. 2. Canon Triplex.
VOCES8. LES INVENTIONS.
Directores: BARNABY SMITH Y PATRICK AYRTON.
SIGNUM SIGCD391

La interpretación resulta ser una irresistible *delicatessen*, tanto en lo vocal como en lo instrumental. **E.T.** Pg. 59



LES ÉLÉMENTS:
Obras de Rebel, Locke, Marais, Rameau, Telemann y Vivaldi.
LE CONCERT DES NATIONS.
Director: JORDI SAVALL.
ALIA VOX AVSA9914

En el terreno en el que más brilla el admirable caletre musical de Jordi Savall como director es el del barroco instrumental francés. Música bulluciosa, plena de calidad, e interpretación extraordinaria, a la mayor gloria de Savall. **E.T.** Pg. 65

LA MÚSICA DE LA HISTORIA



Acerca de lo que ha significado Radio Clásica para varias generaciones de aficionados españoles se ha hablado mucho estos meses y seguiremos hablando mientras duren los ecos de la conmemoración de su primeros cincuenta años. Y entre esos ecos destaca muy especialmente la caja de cinco discos publicada por Warner y vendida a precio medio con el título de *Radio Clásica. 50 aniversario. La música de la historia*, en la que miembros del plantel de la emisora —Sergio Pagán, Joan Bandrés, Martín Llade, Laura Prieto y Eva Sando-

val— seleccionan y comentan sus músicas favoritas —las que corresponden mejor a su desempeño en aquella— dentro de las versiones que les ofrece el propio catálogo de la firma, amplio y diverso, más aún desde que se hizo con el de EMI. Así desde Gauthier de Chatillon hasta John Cage encontramos ejemplos señeros de todas las épocas y todas las músicas, incluida, naturalmente, la española. Carlos Sandúa, director de Radio Clásica, lo explica muy bien en su texto que acompaña a los discos: “Con estos cinco discos, los profesionales de Radio Clásica le invitamos a rodearse de la extraordinaria riqueza musical que han deparado los siglos. Auténticas joyas de la creación occidental que recuperan su valor trascendental a cada escucha. Esta colección no reúne necesariamente los hits más señalados en la historia de la música y sin embargo, no prescinde de un criterio que apuesta por la calidad y el deleite”. Ojalá esta entrega conmemorativa suponga también una nueva presencia de la radio pública en el mundo de la fonografía, ese en el que las emisoras de la radio estuvieron tan activas hasta la crisis. Hoy, ya sabemos, hay otras formas, otros medios y la vocación de Radio Clásica se ha renovado estos días en esa dirección. Enhorabuena por los cincuenta años y por este testimonio de los gustos de quienes hacen la radio. Un estupendo álbum de esos que, por ejemplo, no pueden faltar en el coche de ningún buen aficionado.

SUMARIO

ACTUALIDAD:

- La música de la historia (Radio Clásica) 45
- International Classical Music Awards 46

REFERENCIAS:

- Schoenberg: *La noche transfigurada*. E.P.A. . . 48

ESTUDIOS:

- Harnoncourt: Nuevo Schubert. E.P.A. 50
- Röschmann y Uchida: Esplendor. A.R. 51
- El rapto*: Fantasía desbordante. A.R. 52
- Una novia para el zar virtual*. S.M.B. 53

DISCOS de la A a la Z 54

DVD de la A a la Z 66

ÍNDICE DE DISCOS CRITICADOS. 68

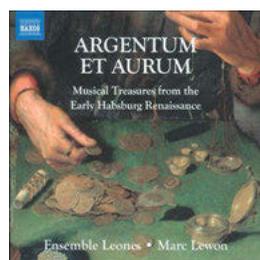
international
 classical
 music
 awards

Premios Internacionales de Música Clásica 2016

LOS ICMA: NOS VEMOS EN DONOSTI

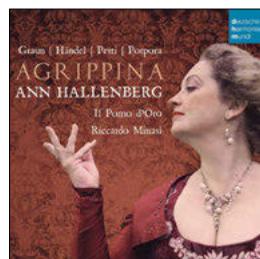
Como cada año, llegan los International Classical Music Awards (ICMA) a recordarnos que todavía el disco es un elemento fundamental de la cultura, una forma de mostrar el presente de la música, de recuperar su pasado y de releer a sus clásicos. Dieciséis medios escritos y radiofónicos de Europa —SCHERZO entre ellos desde la fundación de los premios— se reúnen para votar los mejores productos fonográficos del año pero también empresas especialmente meritorias —este año la edición completa de los testimonios sonoros de la pianista Dinorah Varsi o el trabajo de mecenazgo que para la música francesa supone el Palazetto Bru Zane de Venecia— y a artistas que han destacado de manera clara a lo largo de los últimos doce meses, o de toda una vida. En el primer caso, hemos de felicitarnos por el triunfo de un joven artista español, el violonchelista Pablo Ferrández, que ha obtenido el premio al Joven Artista Revelación. Y en el segundo, la ganadora ha sido nada menos que la gran Felicity Lott, una artista que ha cautivado a todos los públicos allá donde ha dejado la muestra inolvidable de su arte. Un año más, Jordi Savall se ha alzado con uno de los premios, esta vez el dedicado a la mejor colección de obras diversas reunidas en un álbum. Y el sello del año —reconocimiento bien significativo en estos tiempos de crisis— ha correspondido a la Harmonia Mundi de la admirable Eva Coutaz. La entrega de los ICMA 2016 tendrá lugar en el Kursaal de San Sebastián en el curso de una gala de la que será anfitriona la Orquesta Sinfónica de Euskadi bajo la dirección de su titular, Jun Märkl, y en el marco de los actos de su Capitalidad Cultural Europea.

MÚSICA ANTIGUA



ARGENTUM ET AURUM.
Tesoros musicales del
Renacimiento temprano.
 ENSEMBLE LEONES, MARC LEWON
 Naxos 8.573346

MÚSICA BARROCA VOCAL



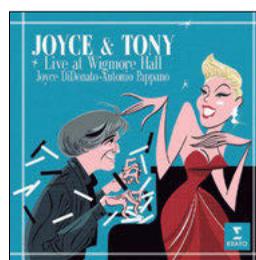
AGRIPPINA
Arias de Porpora, Graun y
Haendel
 ANN HALLENBERG, IL POMO D'ORO,
 RICARDO MINASI
 Deutsche Harmonia Mundi
 88875055982

MÚSICA BARROCA INSTRUMENTAL



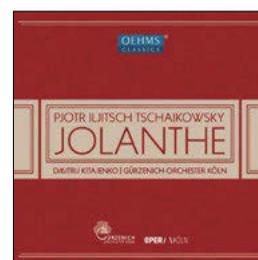
CORELLI:
La Follia. 6 Sonatas.
 MICHALA PETRI, MAHAN ESFAHANI
 Our Recordings 6220610

RECITAL VOCAL



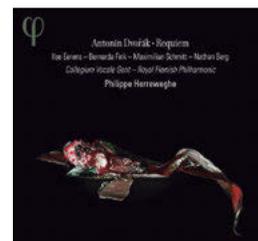
**JOYCE & TONY AT
WIGMORE HALL**
Obras de Haydn, Rossini, De
Curtis, Foster, Santoliquido,
Kern, Moross, Dougherty,
Nelson, Bolcom, Rodgers,
Villa-Lobos, Berlin, Arlen.
 JOYCE DIDONATO, ANTONIO PAPPANO
 Erato 2564610789

ÓPERA



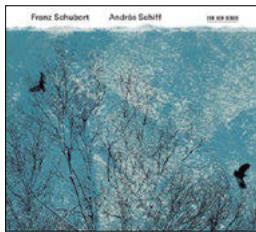
CHAIKOVSKI:
Iolanta
 OLESSA GOLOVNEVA, ALEXANDER
 VINOGRADOV, ANDREI BONDARENKO,
 DMYTRO POPOV, VLADISLAV SULIMSKY.
 CHOIR OF THE COLOGNE OPERA,
 GÜZENICH ORCHESTRA OF COLOGNE.
 DMITRIJ KITAJENKO
 Oehms Classics OC963

CORAL



DVORAK:
Requiem
 ILSE EERENS, BERNARDA FINK,
 MAXIMILIAN SCHMITT, NATHAN BERG.
 COLLEGIUM VOCALE GENT, ROYAL
 FLEMISH PHILHARMONIC.
 PHILIPPE HERREWEGHE
 LPH 016

SOLO INSTRUMENTAL



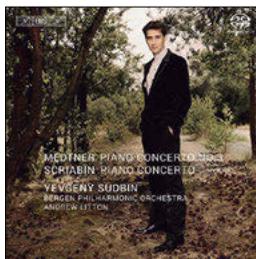
SCHUBERT:
Sonatas, Impromptus &
Moments Musicaux
ANDRAS SCHIFF, piano
ECM 4811572

MÚSICA DE CÁMARA



BRAHMS:
Sonatas para violín nºs 2-3.
SCHUMANN: Romances
ISABELLE FAUST, ALEXANDER MELNIKOV
Harmonia Mundi HMC902219

CONCIERTOS



MEDTNER:
Concierto para piano nº 3.
SCRIABIN: Concierto para
piano.
YEVGENY SUBDIN. BERGEN
PHILHARMONIC ORCHESTRA.
ANDREW LITTON.
BIS Records 2088

JURADO

Andante (Turquía)
Crescendo (Bélgica)
Gramofon (Hungría)
HRT (Croacia)
IMZ (Austria)
MDR Figaro (Alemania)
Musica (Italia)
Musik & Theater (Suiza)

MÚSICA ORQUESTAL



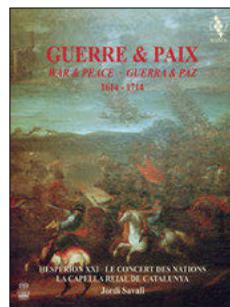
SIBELIUS:
Sinfonías nºs 1-7.
Filarmónica de Berlín,
Simon Rattle.
Berliner Philharmoniker Recordings
BPHR 150071
Deutsche Grammophon 4793441

MÚSICA CONTEMPORÁNEA



PENDERECKI:
Concierto para clarinete,
Concierto para flauta, Concerto
grosso para 3 cellos y orquesta.
MICHEL LETHIEC, LUKASZ DLUGOSZ,
ARTO NORAS, BARTOSZ KOZIAK, RAFAL
KIWIATKOWSKI, THE POLISH SINFONIA
IUVENTUS ORCHESTRA.
KRZYSZTOF PENDERECKI.
Dux 1186

COLECCIÓN



GUERRE ET PAIX
*Obras de Blow, Biber, Caldara,
Haendel, etc.*
HESPERION XXI, LE CONCERT DES
NATIONS, CAPELLA REIAL, JORDI SAVALL
Alia Vox AVSA9908

Opera (Gran Bretaña)
Orpheus Radio (Rusia)
Pizzicato (Luxemburgo)
Portal Kultura (Rusia)

HISTÓRICO



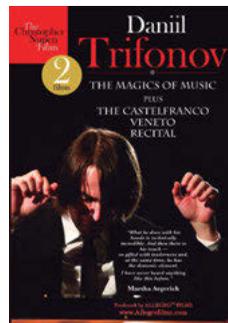
BETHOVEN:
Concierto para piano nº 2.
SCHUMANN:
Concierto para piano.
Lucerne Festival Historic
Performances Vol. VIII
Annie Fischer, Leon Fleisher.
Swiss Festival Orchestra, George
Szell. Philharmonia Orchestra,
Carlo Maria Giulini.
Audite 95643

DVD: SINFÓNICO



MAHLER: Sinfonía nº 7
GEWANDHAUSORCHESTER LEIPZIG,
RICCARDO CHAILLY.
Accentus Music ACC20309 42

DVD: DOCUMENTALES



DANIIL TRIFONOV:
The Magics of Music – The
Castelfranco Veneto Recital.
Un Film de Christopher Nupen
Allegro Films A 19 CND

Radio 100,7 (Luxemburgo)
Resmusica.com (Francia)
Rondo Classic (Finlandia)
Scherzo (España)

JOVEN ARTISTA REVELACION

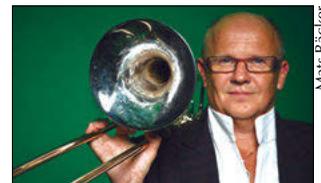


Pablo Ferrández,
violonchelista



Nikolai Song, flautista
(discovery award)

ARTISTA DEL AÑO



Christian Lindberg,
trombonista, director y
compositor

PREMIO A UNA CARRERA



Felicity Lott, soprano

PREMIOS ESPECIALES DEL JURADO



Palazzetto Bru
Zane, centro de
música romántica
francesa



Genuin:
Dinorah Varsi
Edition,
pianista

SELLO DEL AÑO



Harmonia
Mundi

Schoenberg

NOCHE TRANSFIGURADA OP. 4

REFERENCIAS H.H. Stuckenschmidt nos cuenta en su biografía de Schoenberg que en este sexteto de cuerda *Noche transfigurada* (*Verklärte Nacht*), 1899, "el compositor austríaco se nos presenta como un innovador, incluso se podría decir que como un músico de vanguardia. Sin embargo, no era el único. Recordemos que entonces en Europa, Strauss había puesto en guardia a los espíritus conservadores con *Till Eulenspiegel*, *Una vida de héroe* y los atrevidos excesos de la *Sinfonía doméstica*; Debussy por su parte abría horizontes insospechados con los *Nocturnes*, *Pelléas* y *La Mer*. A esto hay que añadir obras como la *Cuarta* de Mahler, el mundo místico-romántico de Scriabin e incluso algunas óperas de Puccini como *Tosca*, que enriquecía considerablemente el vocabulario musical desde el punto de vista armónico y melódico" (cfr. H.H. Stuckenschmidt,

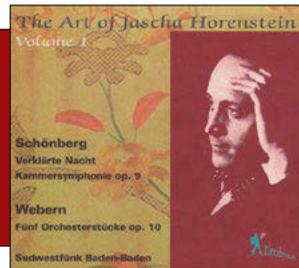
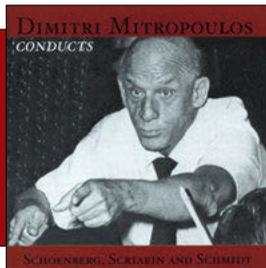
Arnold Schoenberg, pp. 48 y ss. Rialp, Madrid, 1964). Schoenberg ignoraba casi toda esta producción, pero llegaba a resultados análogos, hasta con más atrevimiento que sus contemporáneos. En este sexteto se nos revelan las características de una escritura exaltada sobre los planos melódico, polifónico y armónico. Fue escrito muy rápidamente, en septiembre de 1899. A la cabeza de la partitura figura un argumento de tipo programático: se trata de un poema sacado de *Zwei Menschen* (*Dos seres*), poema sombrío, de atmósfera febril y tratado de forma naturalista y romántica. La obra, muy próxima al texto, en un solo movimiento (como la *Sonata* de Liszt que le sirve de modelo) es de un intenso expresionismo. Los diferentes temas se desarrollan en estrecha relación con el poema sin que se pueda hablar de una forma sinfónica precisa. Todo es un flujo melódico y polifónico suave y fluido. Actualmente, la obra (sobre todo en

la orquestación para cuerdas que hizo el propio Schoenberg años después), da al público la sensación de un patetismo totalmente romántico.

La discografía es relativamente abundante, como corresponde a la etapa de los primeros años del compositor, sobre todo en la instrumentación para orquesta de cuerdas, más dramática y aparentemente más espectacular que su versión original para sexteto. De esta última no hemos podido localizar una lectura que pasa por ser una referencia y que nosotros la dejamos para mejor ocasión: la del Cuarteto de Hollywood con Alvin Dinkin y Kurt Reher (Testament, mono, 1950, acoplado con el *Quinteto de cuerdas* de Schubert). La crítica británica le dio la máxima calificación. (cfr. *The Penguin Guide to Compact Disc*). Del resto de las versiones para orquesta de cuerdas, no nos hemos dejado sin comentar ninguna relevante, a no ser que la del entonces joven

de la Concertgebouw en la década 1950-1960 ya que, por el momento, no ha salido separada del resto. Estamos ante otra gran lección arquitectónica del augusto director, donde la claridad estructural, instrumental y de planos de la orquesta es el *leitmotiv* de toda la recreación. Todo es de una impecable exposición, todo está en su sitio y, además, con los adecuados matices expresivos y dramáticos que requiere la partitura. Obviamente, no existe aquí el *desmelene* de Mitropoulos, como veremos más abajo, pero la intensidad expresiva y exaltación de Klemperer desmienten aquí, aunque sea por única vez, su predilección de lo estructural por encima de lo emotivo. Las gloriosas cuerdas de la Concertgebouw están en su salsa y, por su familiaridad y perfección, da la impresión de que tocasen todos los días juntos con este director. Una sola pega encontrada por el firmante es que la obra en esta versión termina antes de tiem-

vivo, incandescente, de intensa expresividad y dramatismo, lo mismo que la del mismo director para CBS con la Filarmónica de Nueva York, contemporánea de ésta, que lamentablemente ahora está descatálogada y es de difícil localización (en su momento salió acoplada con las *Variaciones sobre un tema de Thomas Tallis*, de Vaughan-Williams). Las cuerdas de la Filarmónica de Viena espoleadas por el griego echan el resto en esta interpretación y el colorido, impulso dramático, violenta sensualidad e impulso vital es imposible que se vuelvan a encontrar así en cualquier otra grabación. Este CD, además, es de los pocos que existen de la Filarmónica de Viena con Mitropoulos (recordemos otros famosos en Sony y Orfeo como el *Don Giovanni*, el *Réquiem* de Berlioz, la *Elektra* de Strauss y algún que otro concierto). Una curiosidad: John Culshaw nos cuenta en su *Ring Resounding* que en esos días de septiembre de



Barenboim con la Orquesta de Cámara Inglesa (EMI, 1967) y que no conocemos, hubiese podido ponerse en paralelo a cualquiera de las que siguen a continuación, que se detallan por orden cronológico.

Versión para orquesta de cuerda, 1917, revisada en 1943

Klemperer. Concertgebouw Amsterdam (14 CD Anthology of the RCO Live. The Radio Recordings. 1955. Mono. 28'. Acoplada en este CD con la suite nº 2 de *Daphnis et Chloé* por Pierre Monteux). Sólo la pueden encontrar en este álbum dedicado a las grabaciones radiofónicas

po y este, no siempre ortodoxo, *campeón de la objetividad* se salta varios compases del final sin una aparente razón lógica (a no ser que sea una variante que Klemperer se saca de la manga entre la orquestación de 1917 y su revisión de 1943). A pesar de todo, indispensable.

Mitropoulos. Filarmónica de Viena (2 CD Music & Arts, 1958, 31'. Acoplada con *Pelleas und Melisande* y otras obras de Scriabin y Franz Schmid). Posiblemente la versión más fogosa, intensa y apasionada de todas las que comentamos, una de las características recreaciones de los buenos tiempos de Mitropoulos, que podríamos calificar casi como al rojo

1958 la Filarmónica de Viena grababa por las mañanas en la Sofiensaal las primeras tomas del *Rheingold* con Solti y por la tarde daba estos conciertos de Mitropoulos que comentamos. En suma, la versión favorita del firmante a pesar de las excelentes que aquí mismo reseñamos. Buen sonido.

Stokowski y su Orquesta Sinfónica (EMI ICON 10 CD, 1960. 28'. Acoplada con otras obras de Bach, Holst, Stravinski, Debussy, Shostakovich y otros). Publicada en este álbum de la serie ICON de EMI a precio económico, de cuando el maestro firmó un extenso contrato con este sello para grabar una gran parte de un repertorio orquestal ecléctico.

co y variado en el sistema estereofónico entonces recién descubierto. Ya es sabido que Stokowski era el director virtuoso por excelencia: las orquestas le admiraban, los colegas le respetaban y las mujeres le adoraban. Incluso directores tan huraños, ariscos y peculiares como Klemperer y Celibidache le tenían en muy alta estima —el rumano decía de él que era un genio. De 1912 a 1934 Stokowski se impuso como uno de los grandes directores de su tiempo y en 1940, después de haberle dado la mano a Mickey Mouse en la *Fantasia* de Disney, se convirtió en una *superstar* mundial cuyo nombre rivalizaba con los actores de cine o los héroes del deporte. Su versión de esta *Noche transfigurada*, de sonoridad rica y voluptuosa, plena de fuego, de magnetismo ardiente y concepción audaz, es una de las grandes de la discografía, no tan espontánea y directa como la de Mitropoulos pero igual de apasionada e incluso más refinada que la del maestro griego. La orquesta del propio Stokowski es un prodigio de calidad tímbrica y virtuosismo y la claridad instrumental llega hasta límites propios del mismísimo Klemperer. Sonido espectacular.

Horenstein. Sinfónica de la Südwestfunk, Baden-Baden

sionista y dramático de la página concebida por este director excepcional con los adecuados matices expresivos, tan convincente aquí como en cualquiera de sus escasas grabaciones fonográficas de otros autores (Brahms, Bruckner, Mahler). Por intensidad, colorido instrumental, febril expresión, inusitado dramatismo y un sentido del canto que podría haber estado firmado por el propio Furtwängler, aquí tenemos una de las mejores recreaciones de *Noche transfigurada*, completada en este CD, como hemos visto, por una magnífica *Primera sinfonía de cámara* del propio Schoenberg y las misteriosas miniaturas de las *5 Piezas Op. 10* de Webern. Disco de precio barato que posiblemente lo puedan encontrar en alguno de los numerosos sitios de la red.

Boulez. Filarmónica de Nueva York (Sony, 1973, 29'. Acoplada con *La mano feliz* y las *Variaciones, Op. 31*). Uno de los mejores registros del director francés, de acerada y sutil inteligencia, de precisión y claridad ejemplares, cuya versión liberada de las excrecencias románticas brilla como el puro cristal. La página esta transfigurada por una violenta sensualidad y una pulsación vital de soberano magisterio, con una Filarmónica de Nueva

disco suelto con las *Variaciones, Op. 31*). Posiblemente la interpretación más bella de todas las existentes desde el punto de vista instrumental, sin que por ello falten las con-sabidas dosis de variedad expresiva, colorido tímbrico y tremenda intensidad. La milagrosa paleta de las cuerdas berlinesas, absolutamente suntuosas, y el particular idioma conseguido por Karajan, quizá de matices más wagnerianos y straussianos que por ejemplo los toques expresionistas de Boulez, hacen que la página salga incluso más beneficiada en esta aproximación. Magnífica toma de sonido (todavía recordamos su maravillosa versión en vivo en el Teatro Real a mediados de los 70, acompañada por una *Heroica* totalmente prosaica y convencional que parecía dirigida por otro director —al menos, ese es el recuerdo que tenemos).

Barenboim. Sinfónica de Chicago (Teldec, 1993, 29'. Acoplada con las *Piezas Op. 11, 16 y 19*). Como ya hemos dicho arriba, Barenboim grabó en su juventud su versión al frente de la Orquesta de Cámara Inglesa que, según algunos de sus seguidores, fue una memorable recreación. Como no la conocemos, tenemos que supeditarnos a esta hecha en los 90 en Chicago, que desde luego no es de lo

la batuta, y da la impresión de que la obra está leída sin mucho entusiasmo, otro brillante ejercicio técnico de una orquesta fabulosa que pasa con absoluta indiferencia por encima de Dehmé, Schoenberg y cualquier transfiguración. Sin duda, para incondicionales de Barenboim, a no ser que tengan en cuenta el resto de las magníficas piezas que completan el disco.

Versión original para sexteto de cuerda, 1899

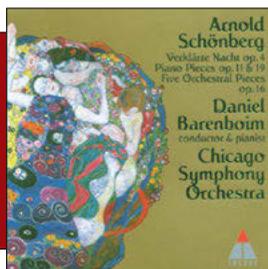
Cuarteto Juilliard (Mann, Smirnoff, Rhodes, Krosnik), **Walter Trampler** (viola II), **Yo Yo Ma** (cello II). (Sony, 1991, 29'. Acoplada con la *Sinfonía de cámara, Op. 9*, *Paz en la Tierra, Op. 13* y la *Canción de la paloma torcaz*, de *Gurrelieder*). La obra está incluida en una antología que Sony dedicó a Schoenberg en sus cuatro principales etapas estéticas, la primera, llamada *The Early Tonal Years 1894-1907* es la que incluye esta obra que hoy comentamos pero en su versión original para sexteto de cuerda (las otras tres eran: *The Expressionist Years, Dodecaphony y Schoenberg in America*). Obviamente, el Juilliard, con Trampler y Ma interpreta el sexteto con admirable precisión, claridad y sutileza, aunque todas estas virtudes son

expuestas en detrimento de la emoción que como hemos visto tiene la página. También da cierta sensación de frialdad, muy alejada de otras interpretaciones más cálidas y apasionadas que han brillado con más fortuna en este cometido (Ensemble Schoenberg en Philips, hoy descatálogo). Como quiera que sea, una versión rigurosa, técnicamente perfecta, coherente y algo distanciada en el aspecto expresivo. Es de las pocas interpretaciones existentes en la discografía en la versión original para sexteto (sin olvidarnos de la citada del Cuarteto de Hollywood con Dinkin y Reher en Testament).

En resumen, casi todas las versiones comentadas tienen interés. El firmante se quedaría posiblemente con Mitropoulos y Karajan, por citar solo dos de las más afamadas que se llevarían la palma, aunque sería un pecado olvidarse de Klemperer, Stokowski, Horenstein o Boulez.

Enrique Pérez Adrián

schetzo



(Arlcchino, 1964, 30', Acoplada con la *Sinfonía de cámara, op. 9*, y las *Piezas, Op. 10* de Webern). Versión existente en la actualidad en este sello pirata hoy desaparecido, con la ventaja de que seguramente en un futuro más o menos lejano la propia Südwestfunk de Baden Baden volverá a sacar esta versión en su sello oficial con todas las garantías, tal como ha hecho y hace con otras grabaciones de Rosbaud, Gielen, Scherchen, Boulez y otros. Por el momento nos tenemos que conformar con esta grabación, de sonido aceptable, a veces un tanto fluctuante, que de todas formas nos permite apreciar sin problemas el mensaje expre-

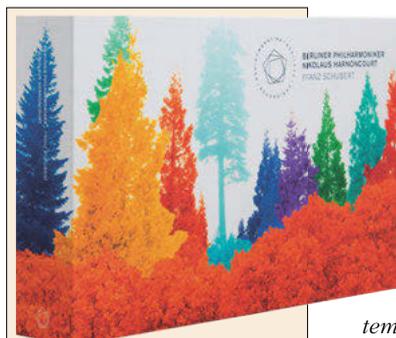
York rayando en los límites de lo creíble, hasta ahí llegan tanto su suntuosa calidad como su virtuosismo, destacados además por una extraordinaria grabación. Nada que envidiar a la suntuosa y refinada versión de Karajan que veremos más adelante. El disco se completa con otras obras de Schoenberg: una de las mejores versiones de las *Variaciones para orquesta* además del infrecuente drama con música *La mano feliz*.

Karajan. Filarmónica de Berlín (82 CD, Karajan 1970s DG, 1974, 29'. Acoplada con otras obras de Beethoven, Brahms, Bruckner, Berg, Webern y otros, aunque quizá también esté disponible en

mejor de Barenboim como director (está bastante mejor en las *5 Piezas orquestales, Op. 16*, por no hablar de su indiscutible magisterio pianístico en las *Piezas Op. 11 y 19*, además de la *Pieza Op. 11-2* arreglada por Ferruccio Busoni, que completan el disco y que salvan honrosamente su convencional traducción de la *Noche transfigurada*). Ésta, interpretada en el arreglo de 1943 hecho por el propio Schoenberg, cuenta con unas espectaculares cuerdas de la Sinfónica de Chicago, irreprochables desde cualquier aspecto técnico a considerar pero hay una evidente desgan expresiva, acentuada por la lentitud de *tempi* impuesta por

Nikolaus Harnoncourt

NUEVO SCHUBERT


SCHUBERT:
Sinfonías. Misas 5 y 6.
Alfonso y Estrella.

LUBA ORGONÁSÓVÁ, BIRGIT REMMERT, KURT STREIT, CHRISTIAN GERHAHER, DOROTHEA RÖSCHMANN, BERNARDA FINK, JONAS KAUFMANN, CHRISTIAN ELSNER, JOCHEN SCHMECKENBECHER, HANNO MÜLLER-BRACHMANN. CORO DE LA RADIO DE BERLÍN. ORQUESTA FILARMÓNICA DE BERLÍN. Director: NIKOLAUS HARNONCOURT.
 8 CD BPHR 150061 (+ DVD Bonus: Diálogo con Harnoncourt, 38'). 2003-2006. 514'. **PN**

En un álbum lujosamente presentado, aunque no siempre fácil de manejar ni guardar en las estanterías normales para CDs, nos llega este nuevo Schubert del sello de la Filarmónica de Berlín con las obras orquestales, corales y operísticas más famosas del catálogo del compositor. Las grabaciones de estudio son técnicamente irrepugnables y compatibles con los reproductores tradicionales (aunque se haga constar en el álbum la leyenda *Pure Audio Blue-Ray Disc*. El DVD del diálogo con el director solo es compatible con los Blue-Ray al uso). Es una buena publicación, sin duda, aunque su elevado precio (79 €) echará para atrás a más de un comprador.

Comparado con el ciclo anterior de Harnoncourt con la Concertgebouw (Teldec, 1992, éste solo con las *Sinfonías*), la verdad es que no hay mucha diferencia con el que ahora comentamos, quizá éste sea preferible por sus firmes líneas constructivas y por su equilibrio de voces, todo dentro de un tejido de color unitario que el oyente puede apreciar mejor gracias a la fenomenal grabación, todo ello sin los trazos agresivos, precipitados, contundentes y algo mecáni-

cos que hacían abundante acto de presencia en los registros holandeses, aunque ahora no dejen de estar presentes en estas grabaciones berlinesas. Tampoco hay que olvidar que no es un ciclo como los tradicionales, ya que hay matices de fraseo, dinámicas,

tempi, idioma, articulación y equilibrio que Harnoncourt pone de manifiesto y que puede extrañar a los oyentes acostumbrados a otras aproximaciones. De todas formas, no hay quejas de importancia, pues el lenguaje es más delicado y poético, más cálido, vienés, homogéneo y cantado que el anterior, los berlineses están gloriosos, ligeros e idiomáticos como si toda la vida hubiesen estado familiarizados con estos pentagramas. De todas formas, ¡qué diferencia con otros directores! Recordemos a Böhm, Karajan o Barenboim con esta misma orquesta: aquí todo es más refinado, danzable y ligero que con esos tres maestros que acabamos de citar, a menudo demasiado pesantes y plomizos, y por tanto, inadecuados para el particular idioma schubertiano. Todo, en fin, está dotado por Harnoncourt de una exactitud estilística ejemplar, aunque la expresividad schubertiana quizá sea algo sobria y contenida, si bien su vitalidad dramática y su bella claridad polifónica hacen del ciclo uno de los más atractivos de la discografía. Si en algunas versiones sueltas, por ejemplo Beecham, Carlos Kleiber, Furtwängler, Celibidache, Klemperer o Bruno Walter sean indispensables y el fiel de la balanza se incline por ellos, considerado como ciclo Harnoncourt II sin duda gana la partida y queda por encima de los muy estimables protagonizados por Abbado, Kertész, Sawallisch, Wand o el propio Harnoncourt. Recordemos también que la presente edición es la original del compositor, sin los añadidos y retoques que hizo Brahms y que utilizan numerosos directores en sus diferentes versiones.

El álbum prosigue con dos páginas de música religiosa, las dos últimas *Misas*, *D. 678 y 950*, ambas con la Filarmónica

de Berlín, los Coros de la Radio y un plantel de solistas que podemos considerar como lo más destacado de la actualidad. Estas dos obras maestras, lírica la primera donde Schubert se nos revela como genial orquestador, y de una extraordinaria búsqueda de escritura para la segunda, encuentran en Harnoncourt una dirección constantemente inspirada, que si bien se halla lejos de la gran tradición austro-alemana, consigue un clima que parece captado directamente de los tiempos de Schubert, con una perfección técnica, belleza de voces y de sonoridades, justeza interpretativa y realización de conjunto totalmente excepcionales. Aunque algunos prefiramos otras aproximaciones, si se quiere más tradicionales (Böhm, Sawallisch, Kubelik, Giulini e incluso Abbado), la atmósfera de estas dos páginas en las versiones de Harnoncourt la podemos calificar como amplia, transparente, de carácter muy lírico y sereno, evidenciando, no obstante, la influencia de Beethoven (no en vano la *Misa D.678* es estrictamente contemporánea de la *Missa solemnis*). Otras dos aproximaciones que sin duda harán las delicias de los innumerables seguidores del director berlinés.

una orquestación algo monótona que refleja lo que en su momento dijera Liszt con acierto cuando la estrenó en Weimar, esto es, que la obra no era más que una partitura de piano transcrita para orquesta con cierta tosquedad. Se aprecian también en esta versión influencias de Gluck, Mozart y Weber, y la dirección trata de plasmar con claridad el juicio de Schubert, que la consideraba como la más conseguida de todas las que había escrito para la escena. Orquesta, voces corales y solistas cumplen impecablemente, un lujo para una obra que, en nuestra opinión, no pasa de poseer un encanto indudable y poco más. Además, es la grabación más conseguida de las que conocemos en la actualidad, la vieja de Otmar Suitner de 1978 (antes EMI), y la filmada en DVD Dynamic con dirección orquestal y escénica de Korsten y Ronconi. Digno remate a este precioso conjunto de discos.

Muy notable álbum schubertiano, de los más atractivos de la actualidad; tanto las *Sinfonías*, como las dos *Misas* y la ópera *Alfonso y Estrella* las podemos considerar como hitos importantes dentro de la fonografía dedicada al gran compositor vienés. Lujosa presentación (de manejo algo



Marco Broggre

La ópera *Alfonso y Estrella* en su versión completa cierra este interesante álbum. Como en el caso de las *Misas*, nos encontramos aquí con un ejemplar reparto vocal (algunas de las voces intervienen también en aquellas), además de los coros y orquesta berlineses. El tratamiento de Harnoncourt es muy liederístico, con un carácter italiano muy melódico en toda la obra, con

incómodo) y textos adecuados en alemán e inglés que incluyen completísima información sobre autor, obras e intérpretes. Muy recomendable a pesar de su elevado precio y de que existen otras versiones sueltas, de sinfonías sobre todo, que pueden ser favoritas de determinado público antes que estas que se comentan.

Enrique Pérez Adrián

Dorothea Röschmann y Mitsuko Uchida

ESPLENDOR



SCHUMANN: Liederkreis op. 39, Frauenliebe und Leben op. 42. BERG: Sieben frühe Lieder. DOROTHEA RÖSCHMANN, soprano. MITSUKO UCHIDA, piano. DECCA 478 8439. 2 (Universal) 2015. 68'41". DDD. **PN**

El caso de Dorothea Röschmann (1967) es paradigmático. Típica soprano ligera y, más adelante, lírico-ligera, que con el tiempo ha ido acreciendo su caudal, reforzando sus armónicos, aumentando su volumen. Tuvimos ocasión de escucharla hace muchos años en *L'isola disabitata* de Haydn en Berlín y ya nos captaron su facilidad emisora, su gracia gentil y su técnica segura. Han pasado los años y Röschmann se ha convertido en una soprano que podríamos calificar de lírica de no gran estuche, de muy agradable timbre, de dicción nítida y musicalidad sin tacha. Ha sabido por lo común regular sus compromisos y acceder poco a poco a papeles de mayor enjundia, iniciados no hace tanto con una ejemplar Susanna de *Las bodas de Fígaro*. Aquí la tenemos entregada a una serie de magistrales lieder, los que integran dos de los más grandes ciclos de Schumann, los doce de *Liederkreis op. 39* y los ocho de *Amor y vida de mujer op. 42*, en medio de los cuales se sitúan las *Siete canciones de Juventud* de Berg. La soprano alemana nos ofrece una visión medida, ajustada, concentrada y expresiva, dentro de un orden severo desde un punto de vista musical, de todas estas piezas. Puede que para

enfrentarse a las que narran la peripecia amorosa de la joven casadera schumanniana fuera conveniente una voz más poblada, más oscura, más penumbrosa, capacitada para abrir mayores claroscuros en la cambiante, modulante, cálida y, al final, tan triste anécdota. Pero Röschman no encuentra proble-

mas insalvables y canta a tono. En todo caso, la voz luminosa, bien esmaltada, bien impostada, adecuadamente manejada, con inteligencia expresiva fuera de duda, nos gana y nos introduce con pasión estupendamente calculada en ese mundo lírico, misterioso, emotivo, sensible y caleidoscópico que dibuja el autor de la *Sinfonía Renana*. Y nos lleva asimismo a esas canciones juveniles del creador de *Wozzeck* en las que ya latía un nuevo universo, pero en las que se localiza la más auténtica esencia del romanticismo, estilizado y depurado en este caso hasta el extremo.

Röschmann nos brinda una gran interpretación de ese *Op. 39* schumanniano, cuyo mérito, aquí y en las demás canciones del disco, corresponde en buena parte a Mitsuko Uchida, que matiza lo indecible, siguiendo cada meandro de las partituras y

atendiendo a todas las indicaciones, como la soprano. No hay más que atender a la primera canción del ciclo, *In der Fremde*, en cuyo comienzo el compositor pide una *p*, que se convierte en dos en el verso siguiente, con la misma música. Diferencia dinámica exquisita. Todo el lied es cantado y tocado de manera calma, callada, sigilosa. En el siguiente, *Intermezzo*, destacamos la finísima reproducción de los grupetos y la forma de resaltar los *ritardandi*. En *Waldesgespräch* aplaudimos los morderes y los trinos. En el *oppure* la cantante elige la propuesta más aguda: la bemol 4 en lugar de fa. Excelente la refinada media voz ejercida en *Mondnacht* y la manera de desarrollar el paulatino *crescendo* que conduce al exultante final. Sólo un par de cosas más respecto a *Liederkreis*: el juego rítmico de *Schöne Fremde* y la esplendorosa frase "Her hinter den Myrtenbäumen", con cima en un resplandeciente la bemol agudo, por un lado, y el métrico manejo de los acordes paralelos de Uchida en la última pieza de la serie, *Frühlingsnacht*, cantada con alegría desbordante.

El *Larghetto* de *Seit ich ihn gesehen*, primera canción del *Opus 42*, tiene toda la carga de estatismo y luz interior necesarios merced a una concentrada exposición en piano. Y el tono admirativo y efusivo de *Er, der Herlichste von allen* aparece perfectamente plasmado en la alternancia agógica y la consu-

mada habilidad para la reproducción de grupetos. El dolorido pianísimo de *Susser Freund, du blickest* abre una interpretación contenida cargada de íntima emoción con delicados filados y una expresión permanentemente trémula. Las palabras son pronunciadas con auténtico pesar. Y en la sección central, *Animado (Lebhafter)*, surge una momentánea esperanza. Y de la exultante y luminosa *An Eminent Herzen* pasamos al Adagio de *Nun bast dum ir*, página oscura y pesarosa; la felicidad se ha esfumado. La voz transida y velada expresa ese sentimiento con propiedad circulando por la parte más grave de su tesitura.

Los mil y un matices del canto de la soprano se aprecian desde el primer lied del ciclo de Berg, *Nacht*, que recorre una amplia gama dinámica y pide una considerable extensión a lo largo de su impronta impresionista, bien resaltada por el refinado piano. El timbre claro de la cantante brilla rotundo en los naturales agudos de *Die Nachtigall*. La voz vibra, con su vibrato justo, en la dramática y postwagneriana *Traumgekrönt*, sobre poema de Rilke, cerrada con un magnífico filado en la nota sol. *Sommerstage*, tan moderna de concepción, esquinada de escritura, última del ciclo, posee la dimensión trascendente precisa. Rotunda y vigorosa aquí la labor de Uchida.

Arturo Reverter

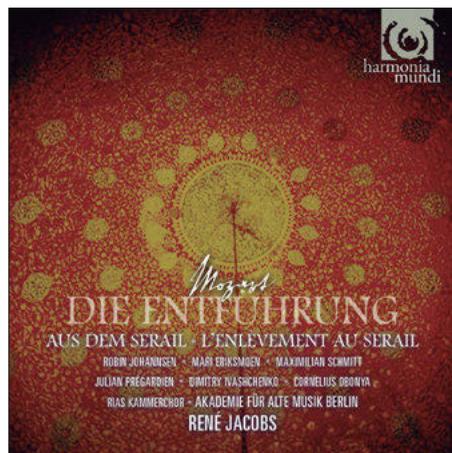
scherzo
tienda

Ya puede suscribirse
a la edición
Digital de Scherzo

www.scherzo.es

René Jacobs

FANTASÍA DESBORDANTE

**MOZART:
El rapto en el serrallo.**

ROBIN JOHANNSEN (Konstanze), MARI ERIKSMOEN (Blonde), MAXIMILIAN SCHMITT (Belmonte), JULIAN PRÉGARDIEN (Pedrillo), DIMITRI IVASCHENKO (Osmín), CORNELIUS OBONYA (Bassa Selim). IAS KAMMERCHOR. AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN. Director: RENÉ JACOBS. HARMONIA MUNDI 2CD HMC 902214-15. 2014. 160'. DDD.

Continúa la ya larga serie de grabaciones mozartianas de Jacobs para Harmonia Mundi, esta vez, como en la inmediatamente anterior, también un *singspiel*, *Die Zauberflöte*, con el soporte instrumental de la berlinesa Akademie für Alte Musik. Y asimismo con el Coro RIAS, que ha intervenido en otras obras de la colección. Tanto uno como otro conjunto son ejemplares por la sonoridad, fácilmente moldeable, agreste y fresca, por la afinación, por la flexibilidad agógica y dinámica, prestos y fieles a las demandas, siempre musicales y lógicas, fantasiosas y a veces reveladoras de la mano rectora. Jacobs es amigo de *tempi* ágiles, de ataques fulgurantes, secos, de los contrastes vivos, incluso violentos, del fraseo urgente; aunque no descuida el aspecto lírico, el lado *cantabile*, la expansión poética. Todo dentro de un planteamiento, medido hasta el último compás, en el que cada diálogo, cada fragmento musical, está imbricados con naturalidad en un discurso dotado de gran animación y coherencia, de vitalidad extremada, acentuación milimétrica y donosura sin igual. Con contrastes forte-piano fustigantes,

demoledores. Dentro de la ligereza propia del caso.

Hay que estudiar bien los propósitos, las ideas, las novedades que el músico belga, llevado de su conocimiento del *métier*, de la historia de la composición y de las reglas no escritas de la época, aporta a manos llenas a lo largo de la

narración y que nos cuenta y comenta en el extenso artículo que acompaña a la grabación. Una fantasía desbordante y deslumbrante inunda la partitura y nos la hace ver desde otras perspectivas, envuelta en nuevas luces. Son múltiples las innovaciones, numerosas las invenciones, desusadas las originalidades, que si bien contribuyen a enriquecer la anécdota, literaria y musical, nos dejan en ocasiones perplejos. Aunque en todo momento se argumente su razón de ser, pocas veces gratuita.

El director añade, a los instrumentos turcos previstos por Mozart —triángulos, platos, tambor turco, picolos— uno tan raro y estrambótico como el llamado en francés *chapeau chinois* o en inglés *jingling johnny*, una suerte de mástil con campanitas y una caja metálica de resonancia. Y provee al *fortepiano*, de cuyo empleo hablaremos enseguida, de crócalos turcos activados desde el teclado. En otro orden de cosas, añade música ajena: así una *Marcha turca* de Michael Haydn, escrita al parecer para una reposición de la obra en Salzburgo en 1795. Por otro lado, para “musicalizar” ciertos momentos, se echa mano de otros pentagramas de Mozart, como el lied *Ich möchte wohl der Kaiser sein*, K 539 para bajo y música turca, que Pedrillo canta para darse ánimos; se acompaña de un tambor turco.

También se escuchan unos compases del *Allegretto alla turca* de la *Sonata K 331* en el momento del rapto. Además, en el propósito de lograr una puesta en escena acústica, se planifica la grabación como

una pieza radiofónica y se introducen efectos, especiales, sonidos diversos en busca de una ambientación. Cantos de pajaritos, por ejemplo. En diversas ocasiones se producen interferencias entre canto y texto hablado. Una de ellas ocurre cuando el Bassa Selim aprovecha los silencios de Konstanze en el aria *Martern aller Arten* para introducir parte de su parlamento posterior.

Varias veces se anticipan o repiten ideas musicales y se hace uso abundante, y sorprendente, del *fortepiano*, como ya hemos avanzado. Jacobs parte de una carta de Mozart a su padre en la que habla de que durante una representación vienesa de la obra de octubre de 1782 se situó ante el clave para animar a una orquesta demasiado “somnolienta”. Con esta base, el teclado aparece con frecuencia en la grabación; aunque realmente, como sabemos, no figure para nada en la partitura, que es la de un *singspiel*, en la que no hay recitativos secos, sólo diálogos hablados. Chocante. Lo cual no significa que ese empleo quede mal y que incluso ilustre con gracia los muchos instantes en los que se hace oír, en el curso de curiosas improvisaciones. En labores de “preludiar” y de “melodramatizar”.

Son muchas las intervenciones de ese *Hammerflügel* que toca estupendamente Andreas Küppers. Una de las más significativas aparece tras la citada aria *Martern allen Arten*, en el momento en el que Selim pronuncia la segunda parte de su parlamento. Otra no menos importante se suscita en la escena final cuando se revela que, en el fondo, el Pachá es un verdadero cristiano, generoso y bienhechor. Se escucha entonces, al fondo, una melodía coral derivada de la *Música Masónica K477*. Igualmente vital es la intervención del teclado en la escena del rapto. El trabajo del *fortepianista*, dice Jacobs, “era dejar clara —aportando a la acción una buena dosis de humor— la apertura de las dos ventanas, la instalación de las escalas, las subidas y los descensos, la escapada de los personajes, en el curso de figuras musicales bien definidas”. Acción externa. Como contraste a la interna del

famoso *Cuarteto “de la sospecha”*, uno de los números más significados y magistrales de la ópera: intriga que se abre y se cierra como un islote dramático y psicológico dentro de la narración.

Batuta y orquesta de primera, ya lo hemos dicho. Y equipo vocal que no está a la altura, y eso entra en el debe de Jacobs, que defiende el empleo de una soprano *quasi* ligera para la parte de Konstanze, que requiere realmente una *spinto* o una lírico-*spinto* coloratura; más que una dramática de agilidad, como exigiría, esta sí, la Reina de la Noche. El director menciona a la vienesa Caterina Cavalieri, primera protagonista, y nos explica que era prácticamente una ligera. Es verdad que estrenó Madame Silberklang de *El director de escena*, una parte endiablada que pide una zona sobreaguda fenomenal, pero también que Mozart escribió con destino a su “ágil garganta” el aria *Mitradi* de Doña Elvira para la presentación en Viena de *Don Giovanni*. Y la línea vocal de Konstanze, aunque exige escaladas a las regiones australes, tiene unas notas graves de impresión.

Por tanto, no nos convenice la elección por parte del maestro belga de una soprano tan clara y debilucha, de timbre no muy atractivo, como Robin Johannsen, insuficiente a todas luces y demasiado parecida a la también próxima a la *soubrette* Mari Eriksmoen. Aunque tanto una como otra canten con cierto decoro. El que muestran los tenores. El Belmonte del un poco linfático Maximilian Schmitt es correcto a lo más, pero no es capaz de marcar los ricos claroscuros del personaje, bien que no haga cosas feas y se defienda en las agilidades. Mejor, de timbre más interesante, el Pedrillo de Julian Prégardien, hijo del famoso tenor Christian Prégardien, hoy en misiones directoriales. El mejor, con diferencia, es el Osmín de Dmitry Ivashchenko, bajo cantante homogéneo, oscuro, templado y musical, aunque más bien sosainas. Cumple, con una voz bastante rasposa, Cornelius Obonya como Bassa Selim.

Arturo Reverter

Daniel Barenboim, Dmitri Cherniakov

UNA NOVIA PARA EL ZAR VIRTUAL



RIMSKI-KORSAKOV:

La novia del zar. OLGA PERETYATKO (Marfa), ANITA RACHVELISHVILI (Liubasha), ANATOLI KOCHERGA (Vasili Sobakin), JOHANNES MARTIN GRÄNZLE (Grigori Giaznoi), PAVEL CERNOCH (Ivan Likov), ANNA TOMOWA-SINTOW (Saburova). STAATSOOPERBERLIN. Director musical: DANIEL BARENBOIM. Director de escena: DMITRI CHERNIAKOV. BELAIR BAC405. 2013. 152'. **PN**

No es *La novia del zar* una de las óperas más importantes de Rimski-Kórsakov, que compuso quince, como es sabido, y participó en alguna otra de autoría colectiva. Pero sí se nota que pertenece a sus últimos años, cuando se vuelve más crítico con el sistema zarista, como hace lo más lúcido de la propia sociedad rusa. Son los años en los que puede decirse que su obra está “desterrada” de los Teatros Imperiales. *La novia del zar* es más histórica que legendaria, aunque la historia concreta sea inventada; no lo es la general, esto es, la tiranía de la policía militar secreta de Iván IV, el Terrible, los Oprichniki.

Musicalmente, en los dos primeros actos cede por completo la tentación del recitativo cantábil permanente (que era la base del lenguaje que quisieron investigar y proponer aquellos dos amigos entrañables, Modest Musorgski y Nikolai Rimski-Korsakov) en favor del modelo italiano vigente todavía en aquellos momentos. El segundo acto es, probablemente, el mejor de toda la ópera, en términos dramáticos y musicales. El ter-

cerero quiere renunciar al modelo y a cambio consigue el más flojo de los tres actos: no está aquí Rimski en la vena de *Pskovitianka* o *Mozart y Salieri*, en que sí consigue ese recitativo con canto que les inspiró a todos ellos (a “los Cinco”) el ejemplo de la ópera *El convidado de piedra*, que es un “Tenorio ruso” de Pushkin, compuesta por Alexander Dargomishki, hermano mayor de todos ellos, por decirlo así. El cuarto y último acto está formado, sobre todo, por una amplia escena de locura de Marfa (probablemente Rimski no quería rivalizar con Donizetti ni con Verdi, sino con el ya difunto Chaikovski de la escena de la locura de Maria en *Mazeppa*).

En esta ópera hay un larvado enfrentamiento entre buenos burgueses (Marfa y su padre, Vasili Sobakin) y los representantes del poder despótico, los Oprichniki, que son antecedente tanto de la Ojrana como de la Cheka. Marfa representa la inocencia violentada, la sociedad civil aplastada por ese poder que es militar y policial al mismo tiempo. Ahora bien, el zar Iván es un personaje ausente, o de solo repentina presencia muda e inquietante en el segundo acto. No debería sorprender que Cherniakov se base en esta ausencia para imaginar un zar virtual, no existente. Al que se le busca una novia real. El planteamiento es realmente interesante, y se desarrolla en tres ámbitos: el pequeño salón del oprichnik Giaznoi; la sala de informáticos en que se crea la realidad virtual del zar y se induce su posible novia; y un estudio de rodaje en que aparecen, a modo de guiño, personajes ataviados a la usanza en que eran vestidos los protagonistas y los extras de las obras históricas en los teatros rusos de antaño, en especial el Bolshoi. Los figurines serán muy distintos: una época más o menos actual con toques arcaicos. Lo curioso es que, a medida que avanza la acción, este dispositivo del zar fabricado en estudio tiene menos presencia, hasta llegar a su olvido total en el cuarto acto. Es decir, la excelente idea

parece no tener consecuencias; si acaso, podemos pensar que personajes como Giaznoi, que desea a Marfa; o Likov, su prometido, se sacrifican a regañadientes ante quien ellos mismos saben que no existe. Pero ¿qué diabólico gabinete ha ideado la figura del zar Iván, si ni siquiera Maliuta-Skuratov (dirigente histórico de los Oprichniki y suegro de Boris Gudonov, con presencia en esta ópera) parece responsable del plan?

El patetismo cambia: la ejecución de Likov, el sacrificio y locura de Marfa son en aras de alguien que no existe, que solo aparece en pantalla de plasma, como ella misma, tras ser elegida para convertirse en zariévna. Se trata, en fin, de una de esas producciones de la Staatsoper, con Barenboim y Cherniakov, que resultan de toda garantía (y no se limita a la idea; por ejemplo, el juego de interior y exterior está resuelto de manera espléndida). Puede usted discrepar, pero se va a encontrar con una planteamiento distinto, con una auténtica propuesta.

En esta producción grabada en el Teatro Schiller, no en Unter den Linden, tres son los principales papeles y otros tres los que le siguen en importancia. Olga Peretyatko, a la que hemos visto el pasado mes de diciembre como excelente Gilda en el Teatro Real de Madrid, asume aquí el papel de Marfa con la indicación de mujer-ña en el gesto, para dar relieve al abuso de que es objeto. Pese al gesto, la voz es adulta, redonda, una soprano lírica de una vez, que se luce en la escena de la locura —que no es un monólogo continuo, sino en una escena concertante en la que ella es solista— y tanto el coro como otras voces, sobre todo Giaznoi, hacen el acompañamiento. Magnífica protagonista.

Sin embargo, el personaje femenino realmente bien dibujado por el compositor no es tanto Marfa como Liubasha. La georgiana Anita Rachvelishvili (Carmen, Amneris, Charlotte, Olga en *Onegin*) hace una auténtica creación de esta mujer apasionada, feroz, enamorada. Es una voz con graves y con auténtica espesura y carnalidad en emisión y en timbre, una mezzo-contralto con todas las de la ley y den-

tro de la tradición del área rusa, una cuerda que está en retroceso desde hace años, aunque de vez en cuando nos llegan sorpresas así. A ambas les corresponde la voz del antihéroe, del auténtico villano, Giaznoi, que en esta obra es curiosamente el verdadero galán, en voz de barítono. Johannes Martin Kränzle (Almaviva, Beckmesser, Barbazul, Príncipe Bolkonski, etc.), posee una voz de timbre claro y considerable profundidad, lo que, añadido a grandes cualidades como actor, le coloca a una buena altura vocal ante las dos insuperables protagonistas femeninas. Sin olvidar que Kränzle ha de estar presente en escena de manera casi continua.

El reparto a seis lo completan otras tres voces de garantía. Por una parte, dos veteranos: Anatoli Kocherger, curtido en el repertorio, en un rol secundario como el de Sobakin, que defiende con más que notable dignidad; Anna Tomowa-Sintow, en el papel de Saburova, una voz que tuvo y retiene, ahora en dos momentos gloriosos. En fin, el que tendría que ser auténtico galán, el tenor Pavel Cernoch en el papel de Ivan Likov, el prometido de Marfa, defiende con su voz clara que roza lo ligero un cometido que su repentina prisión y muerte (lo cuentan, ni siquiera vemos su captura) trunca para el acto final.

La dirección de Barenboim no sólo es irreprochable, es de detalle al límite. Sorprende una vez más la versatilidad y capacidad de este director de foso o de podio y músico integral. Pero llevamos décadas asombrándonos con él. Hace poco lamentábamos su asociación con otro director de escena para una *Lulu* desdichada por lo escénico, no por el foso. Ahora hay que felicitarlo. Esta nueva asociación de ambos directores ha dado un resultado lírico-dramático de primer orden. Y Cherniakov avanza un paso más en su auténtica revolución del repertorio ruso tras *Onegin*, *Jovanchina*, *Kitezh* o *El Príncipe Igor*.

Subtítulos solo en inglés, alemán y francés. Y por eso no hay E de excepcional.

Santiago Martín Bermúdez

DISCOS
CRÍTICAS de la A a la Z

BACH:
Preludios BWV 870^o, 895, 900,
901, 902, 902^o, 923, 924, 926,
933, 935, 938, 942, 943 y 999.
Fugas BWV 870^o, 895, 899,
900, 902, 946, 947, 961,
952, 953, 956, 957 y 961.

RINALDO ALESSANDRINI, clave.
NAÏVE OP 30 5664 (Popstock). 2013.
74'. DDD. **PN**



Reúne este disco quince preludios y otras tantas fugas de Bach, seleccionadas entre aquellos y estas que, siempre breves, compuso para práctica de sus alumnos. Se alternan emparejadas según la tonalidad y el contraste, se dice en la carpetilla, de modo que el resultado es una colección de preludios y fugas que verosíblemente podrían formar una colección de notable consistencia. De hecho, algunas de las piezas se encuentran incluidas en cuadernos del propio autor o de alguno de sus hijos. ¿Un Bach menor? Nunca, que tal cosa no cabe en el Cantor. Más bien en “divertimento”, como también se dice en el comentario acompañante (a falta de atribución, cabe suponer que del propio Alessandrini), que los buenos bachianos inserirán en su discoteca como complemento, sí, pero en absoluto desdeñable. A fortalecer el aprecio contribuye, en medida asimismo de consideración, una interpretación de enorme calidad técnica. Además de una profunda sabiduría para escandir trinos y demás embellecimientos con libertad que sólo un atinado sentido de la oportunidad y de la coherencia mantiene a este lado de la frontera que la separa del exceso y el estrambote, incluso cuando se lleva al extremo (así en el *Preludio BWV 999*) el juego con el color sonoro.

Alfredo Brotons Muñoz

BEETHOVEN:

Tríos de cuerda.

TRÍO JACQUES THIBAUD.
2 CD AUDITE 23.430 (Sémele). 2015.
146'. DDD. **PN**



Los cinco tríos de cuerda de Beethoven, compuestos entre 1794 y 1798, adelantan algunas de las líneas maestras que aparecerán en los inmediatos *Cuartetos op. 18*, con los que comparten un estímulo marcadamente haydniano. El Trío Jacques Thibaud —más de dos décadas a sus espaldas— imprime a la música altas dosis de efusividad para asegurar el principal punto de referencia de estas obras, que es la amabilidad de sus temas, y lo hace sobre todo en esos momentos en los que la alegría de vivir beethoveniana (prácticamente intacta en esta etapa de su vida) apenas se puede contener, como en el *Allegretto alla Polacca* de la *Serenata op. 8* o en el urgente *Presto* del primero de los *op. 9*. Sobresaliente también el *Tercero*, en cuyo *Scherzo* los contrastes llaman directamente a las puertas del futuro. Juega a favor de las interpretaciones el sonido de los tres instrumentistas, que tiene consistencia suficiente para garantizar unas texturas compactas y equilibradas. Pero sabemos por otras referencias modernas que hay más música dentro de estas piezas, que el *Adagio* del *Trío op. 3* puede tener un clima melódico más penetrante, que los gestos marciales de la *Serenata* se pueden acentuar con más contundencia o, en general, que lo que en estas obras conduce a la excepcionalidad no es tanto el conocimiento del estilo, que a estas alturas se debe dar tan por descontado como la técnica, sino la suma de otros elementos (elegancia, fantasía, naturalidad en el fraseo) que siempre fortalecen el

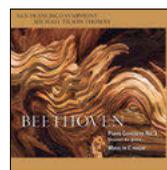
lenguaje del joven Beethoven, y eso es lo que acaso ofrezcan tríos como el Zimmermann en mayor medida que el muy convincente Jacques Thibaud.

Asier Vallejo Ugarte

BEETHOVEN:

Concierto n.º 3. Misa en do mayor.

EMANUEL AX, piano. JOELLE HARVEY, soprano; KELLEY O'CONNOR, mezzosoprano; WILLIAM BORDEN, tenor; SHENYANG, bajo. CORO Y ORQUESTA SINFÓNICA DE SAN FRANCISCO.
Director: MICHAEL TILSON THOMAS.
SFS 821936-0064-2 (Gaudisc). 2013-2014. 77'. **PN**



Después de un tiempo sin saber nada de la Sinfónica de San Francisco, el sello de la orquesta prosigue con el ciclo Beethoven que comenzó a publicar hace años procedente de conciertos en vivo a cargo del titular, Michael Tilson Thomas. Ahora nos trae el *Concierto n.º 3* con Emanuel Ax, además de la *Misa en do*, *Op. 86* con los solistas y coros que especificamos en la cabecera. Obviamente, todo está en su sitio, sin ninguna sorpresa. Ax toca sin excesivo patetismo, aunque se desprenda una intensa poesía del movimiento lento y cumpla sin problemas con la precisión en los movimientos extremos. Correcto el acompañamiento de MTT. Solistas y coro *leen* aceptablemente los pentagramas de la *Misa*, aunque sin la necesaria expresividad y un tanto anodinos, sin pasar, en fin, de un aburrido literalismo. Quien conozca cualquier otra versión (Giulini, Gardiner, por citar dos aproximaciones distintas e igualmente válidas), ésta le parecerá una interpretación correcta y aseada, sin mucho más que aportar. Buen sonido y comentarios en los tres idiomas habituales a los que hay

TIPO DE GRABACIÓN DISCOGRÁFICA

- N** Novedad absoluta que nunca antes fue editada en disco o cualquier otro soporte de audio o vídeo
- H** Es una novedad pero se trata de una grabación histórica, que generalmente ha sido tomada de un concierto en vivo o procede de archivos de radio
- B** Se trata de grabaciones que ya han estado disponibles en el mercado internacional en algún tipo de soporte de audio o de vídeo: 78 r. p. m., vinilo, disco compacto, vídeo o disco vídeo digital

PRECIO DE VENTA AL PÚBLICO DEL DISCO

- PN** Precio normal: cuando el disco cuesta más de 15 €
- PM** Precio medio: el disco cuesta entre 7,35 y 15 €
- PE** Precio económico: el precio es menor de 7,35 €

Sunwook Kim

UN VERDADERO MAESTRO

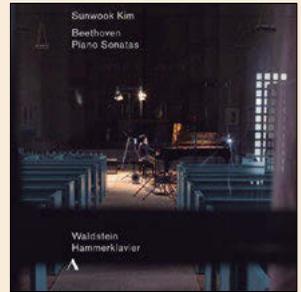
**BEETHOVEN:**
Sonatas para piano
nº 21 "Waldstein".Sonata para piano nº 29
"Hammerklavier".SUNWOOK KIM, piano.
ACCENTUS MUSIC ACC303551. 66'.
2015. DDD. **PN**

En 2006 un joven y desconocido pianista surcoreano de 18 años recién cumplidos llamado Sunwook Kim se alzó con la Medalla de Oro del Premio de Leeds. Su interpretación en la fase final del *Primer concierto* de Brahms acompañado por Mark Elder y la Orquesta Hallé deslumbró y fascinó a todos. Hacía 40 años que no había un ganador tan joven. Sunwook Kim fue, además, el primer intérprete asiático en obtener tan preciado galardón. Diez años después de aquel triunfo Sunwook Kim vuelve a maravillar y a emocionar con un valiente y magistral disco de alto riesgo, grabado en la acústica legendaria de la *Jesus-Christus-Kirche* de Ber-

lín y que incluye dos monumentos pianísticos tan exigentes como las sonatas *Waldstein* y *Hammerklavier* de Beethoven.

Sólo un loco o un pianista cargado de criterio, sabiduría y experiencia vital se atrevería a llevar al disco este Beethoven absoluto, tan inmerso en el romanticismo (*Waldstein*) y en la senda del futuro (*Hammerklavier*). Sunwook demuestra con estas interpretaciones ser lo segundo: un verdadero maestro del piano, que a sus 27 años revela un criterio musical, un dominio de los tiempos y de los silencios, de las gradaciones sonoras, de las evoluciones y contrastes dinámicos, y una rotundidad artística que le emplazan entre los mayores artifices beethovenianos. De hoy y de siempre. Resulta sobrecogedora la calma, la veracidad, la quietud de índole celibidachiana con que desarrolla y articula los tiempos lentos, tanto de la *Waldstein* como

de la inmensa *Hammerklavier*. Luego, en los movimientos rápidos, las velocidades son también generalmente mesuradas, de una contención cargada de razones musicales, que le permite desgranar y dar sentido a cada coma y a cada milímetro de la partitura. Rara vez se escucha el inicio del *Rondo* final de la *Waldstein* tan comedido y fiel al *Allegretto moderato* que anota Beethoven en la partitura. Luego, excepcionalmente, en la luminosa explosión final del *Prestissimo*, pronuncia el contraste métrico y el *tempo* hasta el vértigo, sin que por ello se pierda jamás el control y el equilibrio del conjunto. La contagiosa valentía con la que Sunwook Kim se lanza sin más red que su inteligencia pianística y su pulidísima técnica a los vértigos y peligros de la *Hammerklavier* delata a un exigente, honrado y dotado artista. Todo se percibe y siente pulido, limpio, vehe-

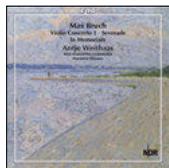


mente, verdadero... En no muchas ocasiones se presente el *Adagio sostenuto* de la *Hammerklavier* tan abrazado al futuro, ¡tan cerca del siglo XX! Luego, en la fuga final, el impresionante alarde virtuoso y pianístico queda ensombrecido por la intensa hondura emocional que derrocha este verdadero as del piano contemporáneo. No se pueden cerrar estas líneas admiradas sin aplaudir los muy interesantes textos que ilustran el compacto, firmados por Michel Le Naour.

Justo Romero

que añadir el texto de la *Misa* en latín e inglés.

Enrique Pérez Adrián

BRUCH:
Concierto para violín y orquesta
nº 1. *Serenade. In Memoriam*.ANTJE WEITHAAS, violín. NDR
RADIOPHILARMONIE.
Director: HERMANN BÄUMER.
CPO 777 846-2 (Sémele), 2014. 78'. **PN**

Tres composiciones para violín y orquesta de Max Bruch, en cuyas interpretaciones, frente al acompañamiento rayano en la perfección que le brindan director y orquesta, la solista muestra, sí, comprensión de las obras pero servidas con un sonido que tiende a ser poco homogéneo en los registros, algo acerado y débil. Canta bien y el mecanismo es el exigible, pero... Con todo, la interpretación del *Concierto* es plausible, dando paso a la *Serenade en la menor op. 75*, de 1899, la más tardía de las obras aquí registradas, ambiciosa y estructural-

Cuarteto Jerusalem

COMO ERA DE ESPERAR

**BEETHOVEN:**
Cuartetos de cuerda
op. 18.CUARTETO JERUSALEM.
2 CD HARMONIA MUNDI 902207.08.
2014. 153'. DDD. **PN**

Era cuestión de tiempo que el Jerusalem se adentrara en el mundo de los cuartetos de Beethoven, y si estos *op. 18* constituyen el comienzo de una nueva integral estaremos en la antesala de la que podría ser una de las mejores referencias modernas. El Jerusalem demuestra que no es posible comprender estas partituras seminales sin tener presente la poderosa influencia de Haydn y Mozart, cuyos modelos Beethoven conoce y estudia a conciencia, pero no es menos cierto que su individualidad como compositor queda marcada en los impulsos temáticos, los inesperados contrastes y las originalidades formales que las recorren. De ahí que Alexander

Pavlovski, Sergei Bresler, Ori Kam y Kiril Zlotnikov busquen tensiones de fondo, líneas de fuerza que impriman sentido y direccionalidad a la música, pero también que den aire a cada frase, que vibren con cada acento, que sean fuente de constante energía rítmica. A todo ello suman arcos texturas diáfanos, unos arcos muy ágiles que conducen a cierta fiera en los ataques, las articulaciones y las dinámicas, y un punto de *pathos* que viene muy bien a ciertos movimientos, como el *Adagio affettuoso ed appassionato* del *Primer*. Pero sobre todo, el Jerusalem extiende los contrastes internos de los cuartetos al conjunto, dotando a cada uno de ellos de atmósfera propia, lo que se refleja especialmente en los tres últimos: si en el *Cuarto* adelanta las implicaciones dramáticas de las futuras obras en do menor, en el *Quinto* (ligero,



luminoso, optimista) recoge la tonalidad de la mayor como categoría expresiva plenamente mozartiana, mientras que en el *Sexto* alumbrá rincones aparentemente ocultos, como si en determinados instantes latiese de fondo una suerte de abstracción pre-expresionista: un mundo aislado, preso de conflictos interiores y amenazas de depresión. Impresionante Beethoven, sensacional el Jerusalem en una nueva diada dentro de su admirable carrera discográfica.

Asier Vallejo Ugarte

da en cuatro tiempos, lento-rápido-lento-rápido, que denota la dualidad de Bruch entre su pura formación y su capacidad por la elaboración del desarrollo melódico, dando a esta composición tanta enjundia como al más conocido *Concierto en sol menor op.26*. El disco se completa con otra composición, de 1888, "In Memoriam" – *Adagio op. 65*, que supera en su curso este título en la pura indicación de *Adagio* con una sección central más arrebatada, donde la orquesta desempeña un importante papel. Por otra parte, esto se generaliza a las obras aquí expuestas, servidas con más que suficiencia y que configuran un disco muy apreciable, servido en una grabación exacta, de excelente sonido y muy bien balanceada.

José Antonio García y García

CHOPIN:

Sonata para violonchelo y piano. Estudio, op. 25 núm. 7 (arr. Franchomme).

Introducción y polonesa brillante, op. 3.

RACHMANINOV: Sonata para violonchelo y piano.

Vocalise. ALISA WEILERSTEIN, violonchelo. INON BARNATAN, piano. DECCA 478 8416 (Universal). 2014. 81'. DDD. **PN**



Las sonatas para violonchelo y piano de Chopin y Rachmaninov están íntimamente ligadas a dos violonchelistas de sus épocas respectivas. En el caso de la de Chopin sabemos que el violonchelista en cuestión, Auguste Franchomme, también apreciable compositor, participó algo en la configuración definitiva de la obra, también en alguna otra e incluso más que transcribir llegó a recrear alguna composición de su amigo. Este par de obras de este par de irreductibles románticos conforman un programa virtuosístico pero no circense, eminentemente lírico, con momentos realmente apasionados. Un bellísimo recital que, si cae en buenas manos, puede devenir un momento mágico, una audición inolvidable. Es necesaria la implicación personal de los dos intérpretes y una gran penetración entre ambos pero también, incluso diríamos que sobre todo, un gran amor por

esta música. Todo ello se da en este CD. Hay diversas versiones de interés de este repertorio, alguna de ellas comentada en estas mismas páginas recientemente por quien suscribe y entre éstas, entre las mejores, está la que hoy nos ocupa. Habrá obras quizá más intensas, de mayor dramatismo, lo que queremos, pero la belleza de esta es, en todo momento, irresistible. Un CD a tener muy presente y al que acudir con frecuencia.

Josep Pascual

COMPÈRE:

Magnificat, motetes y canciones.

THE ORLANDO CONSORT. HYPERION CDA 68069 (Connex Música). 2013. 68'. DDD. **PN**



La perspectiva musical en la segunda mitad del s. XV ha cambiado de manera considerable desde que The Orlando Consort publicase su anterior álbum dedicado a la figura de Loyset Compère, hace ahora veinte años. Los recientes hallazgos sitúan el nacimiento del compositor de origen franco-belga alrededor de una década antes que de Josquin, Obrecht o Agricola. Como consecuencia, y en contra de lo que se creía, tanto la obra como el estilo del primero muy probablemente influyeron en los demás, y no al revés. Al igual que en su álbum de 1993, la selección que presenta The Orlando Consort incluye obras sacras y profanas, en concreto un magnificat a cuatro voces, un motete-canción a tres voces y varias canciones a tres y cuatro voces, además del motete *O bone Jesu*, de autoría incierta y atribuido a Compère entre otros —Anchietta entre ellos. En todas estas composiciones se aprecia el interés de su autor por el desarrollo del estilo imitativo, así como su audacia en el manejo y la combinación de los distintos materiales motivicos, tal y como se observa en el motete-canción *Tant ay d'ennuy / O vos omnes*. Las canciones, por su parte, muestran un estilo más libre y resuelto, reforzado por el embellecimiento de las líneas melódicas, hecho que contribuye al enriquecimiento de lo que el texto expresa. Basta con escuchar *Une plaisant*

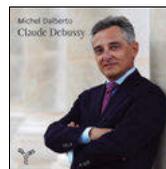
fillette ung matin se leva o *Ung franc archier* para disfrutar de su magnífica variedad expresiva. The Orlando Consort hace gala de su timbre y empaste característicos y en su interpretación las canciones convencen más que las obras sacras, ya que en las primeras el cuarteto despliega una mayor variedad dinámica y de color, con un abanico más amplio de recursos expresivos. La calidad técnica del conjunto y sus integrantes es indudable, pero en el apartado sacro la emisión resulta a veces un tanto tensa, sobre todo en el contrateno Matthew Venner, a la vez que se aprecia una ausencia de criterio común en el uso del vibrato, con una voz superior casi plana en contraposición al resto, sobre todo en sus dos tenores.

Urko Sangroniz

DEBUSSY:

Children's Corner. Images II. Préludes II.

MICHEL DALBERTO, piano. APARTÉ AP 111 (Harmonia Mundi). 2015. 68'. DDD. **PN**



Delicadeza, claridad hasta lo diáfano, y en consecuencia huida de lo brumoso. Es el Debussy de mayor modernidad, sin énfasis y con mucho matiz, no sólo dinámico, sino en la propia expresión, sin caer nunca en nada parecido a la gesticulación. Es un Debussy elegante, lo que no significa "refinado en exceso", porque no hay nada parecido al manierismo en esta sobria secuencia, que es de una musicalidad exquisita. Dalberto puede ser jugueteón cuando se le obliga (y en *Children's Corner* se ve obligado a ello varias veces) pero sabe que quienes juegan son, si acaso, los niños, no el pianista, que se asoma a verlos. Dalberto puede ponerse aparentemente solemne, como cuando abre el *Pickwick* del segundo libro de *Préludios*, porque eso es un himno, pero sugiere pronto el verdadero sentido, sin por ello darle especial humor: desmiente, esto era una broma; pero no denigra. Dalberto puede adoptar aspecto de pintor de domingo frente a los álamos, el río y los peces, como en las tres *Imágenes* de la segunda serie, pero no pretende ser especialmente

colorista. Hay un sentido de la medida en toda esta secuencia debussyana que raras veces encontramos, porque a Dalberto parecen no importarle las sutilezas del *mezzoforte*: se encuentra muy a gusto en las sugerencias de las gamas medias. Aunque tenga que emplear el *forte*, claro está, en momentos determinados, como en el cierre de los *Préludios*, los *Fuegos de artificio*. Michel Dalberto es un pianista sin agitación, un veterano del teclado desde aquel lejano Premio Clara Haskil de mediados de los setenta. Parisiense de 1955 y ascendencia tanto italiana como francesa, su preferencia por Mozart (y por Schubert, y otros) acaso explique en parte por qué este Debussy es más clásico que otros. Clásico en el sentido del período, claro está. Aunque si añade al menos los otros dos cuadernos de *Imágenes* y *Préludios*, sin duda se convertirá su Debussy en un clásico, en ese otro sentido que ustedes saben. Quién sabe si no los tiene grabados ya y no nos hemos enterado.

Santiago Martín Bermúdez

DVORÁK:

Concierto para violonchelo op. 104.

LALO: Concierto para violonchelo en re menor.

JOHANNES MOSER, violonchelo. PKF – FILARMONIA DE PRAGA. Director: JAKUB HRUSA. PENTATONE PTC 5186 488 (Sémele). 2015. 66'. DDD. **PN**



Unos cuantos músicos fundaron la *Société Nationale de Musique* en fecha tan extraña como el 25 de febrero de 1871, cuando la guerra con la nueva Alemania está casi terminada (perdida), pero aún falta. Es el momento anterior a los lamentables episodios de la Comuna. En plena crisis nacional, los músicos se unen ante la vergüenza de la política del Imperio, la plutocracia y la milicia. En la primera junta directiva están Camille Saint-Saëns, Alexis de Castillon, Henri Duparc, Charles Lenepveu y el violinista y director de orquesta Jules Auguste Garcin, bajo la presidencia de Romain Bussine. Entre sus primeros asociados estaba Edouard Lalo (1823-1892), junto con César Franck,

Gabriel Fauré y Jules Massenet, nada menos. El lema: es *Ars Gallica*. Para entonces, el compositor de Lille Edouard Lalo, de muy antiguo origen hispano, ya se ha librado de las penurias y compone sus grandes éxitos como su *Concierto para Sarasate* o *la Sinfonía Española*, que es una pieza concertante para violín, su obra más conocida hoy, y eso desde hace décadas. Poco después, en 1877, da a conocer este *Concierto para violonchelo*, que hoy es una obra muy poco oída e interpretada. Falta bastante para la ópera *Le roi d'Ys*.

Así, pues, nos encontramos ante un CD, un recital, que incluye la que acaso sea la obra concertante para violonchelo más conocida del repertorio y una que resiste en él a pesar de los pesares. Su escucha permite sospechar que la fortuna es caprichosa, no tanto porque favorezca el *Op. 104* de Dvorák, una obra bella e indiscutible, como porque relegue al olvido este *Concierto* de Lalo, cantáble desde su primer, amplio movimiento, con un Lento soñador que destaca ante el Maestoso que lo envuelve. Algo parecido se repite con el Intermezzo, Andantino con toques folk, y en el primer episodio del Finale, cuya apertura orientalista es sólo introducción (hubiéramos querido más de ese orientalismo tan de aquellas décadas). La vena lírica de Lalo cede ante el brillo y convive con él en perfecta condescendencia y cesión de turnos; tal vez sea preferible el "turno cantáble y lírico" al otro, quién sabe. El resultado de ese turnarse de humores es una obra atractiva, rica, que es típica de su tiempo sin que eso quiera decir que es una obra *datée*, como se dice en Francia cuando a algo se le nota la *fecha de caducidad*. Es una obra cuya época se reconoce, un tiempo que dio muy buena música en Francia y preparó la mejor (por entonces, Debussy era un niño, nació Ravel y Fauré era un joven fundador de la Société). Una obra bella, en fin, que se disfruta de manera especial si suena como en este caso, con el hermoso canto de Johannes Moser, el acompañamiento inspirado y discreto de Hrusa (Lalo deja cantar al violonchelo, lo apoya, y a veces lleva la orquesta a primer plano para que el solista se retire unos segundos y prepare nuevas inspiraciones) y esta hermosura de sonido. Lógicamente, Moser brilla también muy

alto con el *Concierto* de Dvorák, y no creo necesario informar al lector de que el Adagio central es, aquí, de una belleza penetrante y de referencia. En fin, un excelente disco, con una bella rareza y una pieza insuperable más que habitual.

Santiago Martín Bermudez

HAENDEL:

Partenope. KARINA GAUVIN, PHILIPPE JAROUSSKY, TERESA IERVOLINO, EMÖKE BARÁTH, JOHN MARK AINSLEY, LUCA TITTOLO. IL POMO D'ORO. Director: RICCARDO MINASSI. ERATO 825646090075 (Warner). 2015. 204'. DDD.



Partenope es, en mi opinión, una de las más redondas óperas de Haendel. Por

eso, siempre me costado trabajo entender que durante más de veinte años la única versión discográfica disponible fuera la de Sigiswald Kuijken, aceptable a pesar de la presencia del horrísono René Jacobs en el rol de Arsace (menos horrísono, la verdad sea dicha, de lo que en él era habitual cuando todavía cantaba). Con la llegada del nuevo milenio, han ido aparecido nuevas lecturas de *Partenope* que no llegaban nunca a superar de forma concluyente a la de Kuijken: McGegan para el sello del Händel-Festspiele Göttingen, Lars Ulrik Mortesen para Decca (en un DVD que podría haber resultado mejor de no ser por el abominable montaje escénico de Francisco Negrín) y Christian Curnyn para Chandos. Aparece ahora esta nueva versión dirigida por el violinista Riccardo Minasi, la cual se coloca, digámoslo sin ambages, al frente del ranking y con notable ventaja sobre el resto. Estrenada el 24 de febrero de 1730 en el londinense King's Theatre, se trata, tras *Lotario*, de la segunda ópera de la denominada Second Academy. A Haendel se le habían marchado todos sus cantantes a la rival Opera of the Nobility, salvo la soprano Anna Maria Strada del Pò, a la que el sajón obviamente concedió el rol de Partenope. Ya sin Senesino, Haendel debió recurrir al castrado Antonio Maria Bernacchi para el papel de Arsace. Sus detractores acusaban a Bernacchi de carecer de una voz atractiva, de ser un mal actor y un intérprete inex-

JAN LISIECKI
Schumann
Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia
ANTONIO PAPPANO

JAN LISIECKI
SCHUMANN

Jan Lisiecki ofrece una fresca, reflexiva y emotiva interpretación de las obras de Schumann para piano y orquesta que grabó con Antonio Pappano y la Orquesta de la Academia Nacional de Santa Cecilia.

deutsche Grammophon.com universalmusic.es www.fnac.es

presivo, lo cual explicaría que sólo cantara para Haendel las mencionadas *Lotario* y *Partenope*. Sin embargo, hay documentos que certifican que fue uno de los cantantes más notables que han existido y que los estudios que elaboró sobre afinación contribuyeron a perfeccionar el *belcanto*. *Partenope* ofrece una increíble cantidad de arias, a cuál más bella, primorosamente interpretadas en este registro por Karina Gauvin (*Partenope*) y Philippe Jaroussky (*Arsace*), así como por los comprimarios. Sin embargo, considero que el gran éxito de esta *Partenope* radica en el insuperable sonido de Il Pomo d'Oro y en el asombroso desempeño de la mezzosopra Teresa Jerlovino, en una de sus contadas irrupciones en el repertorio barroco. Sólo por ella, se hace imprescindible.

Eduardo Torrico

HIDALGO:

Música para el Rey Planeta. Tonos y Villancicos.

LA GRANDE CHAPELLE.

Director: ALBERT RECASENS.

LAUDA MUSICA LAU 015 (Sémele).

2015. 68'. DDD. PN



Toda vía reciente la conmemoración del cuarto centenario del nacimiento de Juan Hidalgo (1614-1685), aparece ahora este disco del grupo que probablemente se dedica con más ahínco a la recuperación del patrimonio musical español, La Grande Chapelle (salvo que esté equivocado, todas sus grabaciones han sido hasta la fecha primicias discográficas). Viene a llenar un lamentable vacío, pues a pesar de la importancia de Hidalgo —hablamos, sin duda, del compositor español más importante del siglo XVII—, son más bien escasos los registros que contienen música suya. Recordado principalmente por haber sido, junto a Calderón de la Barca, el inventor de la zarzuela barroca, fue, en cambio, su producción de tonos, tanto divinos como humanos, la que le convirtió en el más aclamado músico de su época en nuestro país. Nacido en el seno de una familia de violeros (su abuelo, Juan de Polanco, construía guitarras y su padre, Antonio Hidalgo, violas), ingresó como

Noelia Rodiles

¡CUIDADO CON ESTE DISCO!



LIGETI:
Musica ricercata.

SCHUBERT:

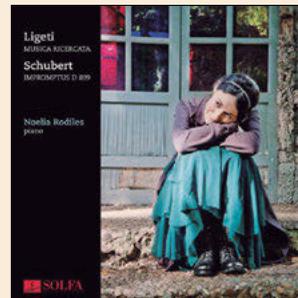
Impromptus opus 90, D 899.

NOELIA RODILES, piano. SOLFA
SR1408190. 2014. DDD. 58'. PN

¡Cuidado con este disco! Tras su apariencia engañosa se agazapan interpretaciones de fuste. Desde las primeras notas de la magistral *Musica ricercata* que el ya clásico György Ligeti compusiera a mediados del siglo pasado, con esa obsesiva y asombrosamente variada reiteración monotonal de la nota La, Noelia Rodiles (Oviedo, 1985) asombra con su pianismo cabal y pulido, gobernado por una contagiosa naturaleza artística que triunfa en su empeño de contagiar al oyente la maravilla que tiene ante los dedos. Virtuosisimo, musicalidad y rigor se aúnan en una versión que no resulta excesivo considerar como formidable. Una a una, la pianista ovetense desgrana con manos maestras las once formidables miniaturas ligetianas. El impulso del reiterado y pegadizo *Allegro con spirito*; la tensa e intensa melódiosidad que otorga al misterioso *Rubato lamentoso* (ambos también presentes en las contemporáneas *Seis bagatelas para instrumentos de viento*); el sentido y más que emotivo homenaje que

Ligeti brinda a su compatriota Béla Bartók en la novena página; o la contrapuntística y contenida emoción en el que rinde a Frescobaldi al final de la obra... Todo es asumido con fervor y responsable inteligencia pianística por la intérprete, que no exagera al considerar la *Musica ricercata* “como una de las colecciones de piezas fundamentales del siglo pasado”.

El disco se completa con los *Cuatro impromptus D 899* de Schubert en los que Rodiles revalida su condición de pianista versátil y dotada de una musicalidad y refinamiento verdaderamente admirables. Es fácil suscribir las palabras dichas por el compositor David del Puerto en la presentación del disco, celebrada en la madrileña Quinta de Mahler el pasado 18 de diciembre: “El inicio del primer *impromptu* de Schubert del disco de Noelia Rodiles es de lo más delicioso que he escuchado al piano en mucho tiempo”. Delicioso, sí, e intensamente bello y fascinante. Ya en la sencilla y al mismo tiempo comprometida y difícilísima doble octava sobre la nota sol que portica el lento *Impromptu en do menor*, Rodiles establece su condición de pianista metódica y cargada de refinado criterio. Luego, a partir de ese tenido



calderón inicial, desarrolla y amplifica con extrema sutileza y claridad la cada vez menos desnuda melodía. ¡Puro Schubert! Luego, en los tres *impromptus* restantes, se vuelca en las volátiles escalas ascendentes y descendentes del segundo, en la liederística melódiosidad del tercero y en las “cascadas de arpeggios descendentes” del cuarto y último en La bemol mayor. Melodías y armonías se sienten limpias, claras, transparentes y exentas de artificiosidad. Todo es y fluye natural y directo. Un gran Schubert y un gran disco a todas luces sobresaliente. No se deje llevar por las apariencias y escuche y disfrute tan estupendas interpretaciones. En él se revela uno de los más sólidos valores del nuevo pianismo español, del nuevo pianismo internacional.

Justo Romero

arpista en la Capilla Real en 1630. Casi toda su trayectoria profesional estuvo ligada a Felipe IV, bien en la mencionada Capilla Real, bien en la Real Cámara (de la que fue maestro), bien como autor de obras para los distintos festejos de la Corte de Madrid. Fallecido ya durante el reinado de Carlos II, para el que también trabajó, legó todos sus bienes a su esposa, Francisca Paula de Abaunza. En tan alta estima tenía esa música Carlos II, que exigió a la viuda de Hidalgo la entrega de todas las partituras para su archivo en el Real Alcázar de Madrid, razón por la cual la mayor parte de su obra desapareció en el pavoroso incendio de la Nochebuena de 1734. El presente programa es una colección inédita de tonos y villancicos que sirve para conocer mejor la faceta

de Hidalgo como autor de música sacra, especialmente para las prácticas devocionales palaciegas conocidas como las Cuarenta Horas. La compleja restitución de estas piezas ha sido posible gracias a la localización de copias, muy dispersas, en varias bibliotecas y archivos. Bajo la dirección atinada de Albert Recasens y con las voces de las sopranos Eugenia Boix y Lina Marcela López, del contratenor Gabriel Díaz y del tenor Gerardo López Gámez, La Grande Chapelle emplea aquí dos violines, viola da gamba, violone, tiorba, arpa de dos órdenes, órgano positivo y percusión. La interpretación es realmente soberbia y hace en todo momento justicia a una música extraordinaria.

Eduardo Torrico

LALO:

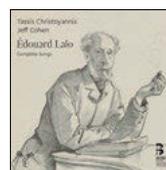
Canciones completas.

TASSIS CHRISTOYANIS, barítono.

JEFF COHEN, piano.

APARTÉ AP 110 (Harmonia Mundi).

2015.130'. DDD. N



homenaje a la trayectoria del compositor como autor de música para poemas y también un recorrido histórico sobre la propia *mélodie* francesa. En efecto, es fácil apreciar cómo los primeros ejemplos no dejan de ser pequeñas estructuras estróficas de acompañamiento muy sencillo y ligero (con diseños de notas repetidas y ritmos básicos),

Barnaby Smith y Patrick Ayrton

LA MAESTRÍA DEL DILETANTE

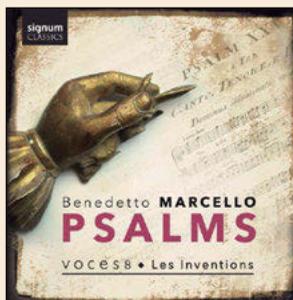


MARCELLO:
Estro poetico-armonico (Salmos 11, 32, 46 y 50). Chacona de la Sonata n° 12, op. 2. Canon Triplex "In omnen terram exivit sonus eorum".

VOCES8. LES INVENTIONS. Directores: BARNABY SMITH Y PATRICK AYRTON. SIGNUM SIGCD391 (Connex Música). 2015. 60'. DDD. **PN**

Confieso la prevención que he tenido siempre hacia la música del diletante veneciano Benedetto Marcello, especialmente hacia la vocal. Sin embargo, admito que he empezado a ver con ojos distintos a este compositor después de escuchar, hace sólo unos meses, un maravilloso oratorio suyo que lleva por título *Il pianto e il riso delle quattro stagioni dell'anno per la morte, esultazione e coronazione di Maria Assunta in Cielo*. Mis reticencias han desaparecido por completo con esta particular lectura de varios salmos del *Estro poetico-armonico*, algo que no consiguieron las anteriores recopilaciones discográficas

de esta obra (especialmente, la plúmbea de Cantus Cölln, aparecida en Harmonia Mundi en 2000). Digo "lectura particular" ya que no se trata de los textos originales del poeta Girolamo Ascanio Giustiniani que empleó Marcello, sino de la adaptación al idioma inglés que hicieron en Londres, en 1757, Charles Avison —todo un especialista en arreglar obras de compositores italianos de la primera mitad del siglo XVIII— y John Garth. El *Estro poetico-armonico* es una colección de salmos para voces (de una a cuatro) y bajo continuo, confeccionada por Marcello entre 1724 y 1727. Este programa se ha elaborado con los salmos 11, 32, 46 y 50, y se ha completado con el Canon Triplex *In omnen terram exivit sonus eorum* y con la chacona de la *Sonata n° 12, op. 2*, editada en Venecia en 1712. Son los intérpretes los grupos Voces8 y Les Inventiones (el primero, vocal e inglés; el segundo, instrumental y francés), los cuales, a pesar del considerable



número de grabaciones que han realizado para el sello Signum, apenas son conocidos por estos pagos. En concreto, las voces solistas que aquí figuran son las del contratenor y director del grupo, Barnaby Smith (otro de los no pocos contratenores ingleses que tratan de imitar sin rubor al legendario James Bowman), la soprano Emily Dickens, el tenor Charles MacDougall y el bajo Dingle Yandell. La interpretación resulta ser una irresistible *delicatessen*, tanto en lo vocal como en lo instrumental.

Eduardo Torrico

conocimiento por parte del compositor del tema elegido y los recursos eminentemente tradicionales para musicarlo en la forma, el contenido y la realización. Un homogéneo equipo, voces livianas pero bien encuadradas en cada tesitura y sobre todo muy bien ensambladas entre sí, con un minucioso trabajo coral, encuentran el apoyo pertinente de Hauk, tan nítido como exacto y primoroso en la exigente concertación. En solitario tienen oportunidad de destacar el bajo "cantante" Martin Berner en el *Tuba mirum* (cuerda elegida para la misma parte por Mozart) o en el *Oro supplex* (como en Verdi) y Siri Karoline Thornhill en un sereno *Ingemisco* destinado a soprano, a más de un *Benedictus* para contralto (Theresa Holzhauser) de cierto sabor mozartiano. El *Libera me* que cierra la partitura encuentra el oportuno colofón con el quinteto solista y el coro, el mismo complejo vocal que con el que se inicia la obra, dándole así una unidad y cohesión destacables.

Fernando Fraga

MOZART:
Quinteto para clarinete y cuerdas, K581.

WEBER: Quinteto para clarinete y cuerdas, op. 34.

JOSÉ LUIS ESTELLÉS, clarinete bassetto y clarinete. JOUSIA QUARTET. IBS 52015 (Sémele). 2015. 60'. DDD. **PN**



En esta grabación, Estellés se sirve de un clarinete convencional para la obra de

Weber y de un clarinete bassetto (no confundir con como di bassetto), un clarinete de vida efímera pero destinatario de las dos grandes obras para clarinete de Mozart: el *Concierto K622* y el *Quinteto K581*. Este modelo de clarinete tiene una mayor extensión en el registro grave y en la presente grabación escuchamos las notas graves que ediciones posteriores al original eliminaron al adaptar la obra al clarinete convencional. No es nuevo. Otros clarinetistas de renombre como Sabine Meyer han dejado testimonio fonográfico de este instrumento tan íntimamente asociado a las dos grandes obras de Mozart ya referidas. Pero,

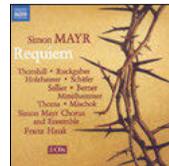
con melodías procedentes de la *arietta* italiana. Las texturas van variando creciendo hasta un tipo de escritura más evolucionada, que a ratos recuerda el *Lied* alemán (*Marine*) o sorprende por melodías muy descriptivas (*Si j'étais petit oiseau*) o, por momentos, conecta con lo que habrá de ser la *mélodie* de final de siglo (*Prière de l'enfant à son réveil*). Esto nos permite entender por qué la música del segundo disco es, inevitablemente, algo más interesante que la del primero. Sin embargo, y puesto que no hay mejor forma de comprender la talla artística de un cantante o pianista que observar su capacidad para dar variedad a una estructura estrófica sencilla, el primer disco sirve para constatar la homogeneidad del instrumento y la riqueza imaginativa del espléndido barítono Tassis Christoyannis, así como la versatilidad de Jeff Cohen. La música es particularmente agradable y feliz y atraviesa distintos autores poéticos, entre los que destacan Béranger y Victor Hugo. Fiel a su idea de que no hay mejor for-

ma de expresar la felicidad de un romance que una estructura sencilla, Lalo reserva las armonías más elaboradas a las piezas más dramáticas, como *Le Vieux Vagabond* de Victor Hugo o *À celle qui part*, de Silvestre, aunque también puede ilustrar con ellas cualquier detalle sorprendente, como el curioso vuelo de la alondra (*La chanson de l'alouette*). También, por esa misma razón, no es posible comparar su cándida puesta en música de la feliz *Ob, quand je dors* con la extraordinaria versión escrita por Liszt. Es mejor disfrutarla sin más, con el calidísimo timbre de Christoyannis.

Elisa Rapado Jambrina

MAYR:
Réquiem.

SIRI KAROLINE THORNHILL, KATHARINA RUCKGABER, THERESA HOLZHAUER, BRIGITTE THOMA, MARKUS SCHÄFER, ROBERT SELLIER, LUDWIG MITTELHAMMER, MARTIN BERNER, VIRGIL MISCHOK. CORO Y CONJUNTO SIMON MAYR. Director: FRANZ HAUK. 2 CD NAXOS 8.578419-20 (Música Directa). 116'. 2013. DDD. **PN**



A la chita callando, Naxos, el sello con mayor actividad discográfica actual, nos viene ofreciendo muestras del quehacer profesional de este músico alemán en su faceta oratoria o religiosa, siempre con el coro que lleva su nombre (aquí también el conjunto instrumental) y con la dirección de Franz Hauk. Esta obra es una notable partitura de amplio aliento que demuestra una vez más la categoría del compositor en una doble consideración: por el lado melódico está algo cercano al estilo de su Italia adoptiva a través del modelo cherubiniano; por el orquestal, a su Alemania de origen. En cualquier caso se trata de una obra ejemplar, de una inspiración continuada y con un carácter de sobria e íntima religiosidad, de poco clima teatral como las muestras dejadas en este campo por su célebre alumno Donizetti. Partitura clásica en el más amplio sentido del término, en la que es bien evidente un

como siempre, lo que cuenta más que el instrumento, un medio al fin y al cabo, es el resultado, la interpretación. Ya decía Bruggen que lo importante no son los instrumentos originales sino las ideas originales. Pues eso. Y aquí tenemos una versión fantástica del KV581 mozartiano. Una interpretación serena, sin alardes, elegantemente clásica y muy cercana a un mesurado romanticismo, casi mendelssohniano, como parece pedir la música en más de un momento. Y es en ese clasicismo romántico donde el genio de Mozart se encuentra con el del nunca suficientemente reivindicado Carl Maria von Weber (por cierto, pariente más o menos lejano suyo). Weber, romántico con un pie en el clasicismo, como Mendelssohn, dio cuenta de ese muy especial estilo en obras como ésta, plena de gracia clásica, de rigor clásico pero también de aliento y expresividad románticos. Dos obras bellísimas servidas con una adecuación estilística total cuya interpretación será una sorpresa para muchos dada su gran altura. Para disfrutar más de una vez y más de dos.

Josep Pascual

PIERNÉ:

Paysages franciscains, op. 43. Les Cathédrales. Scherzo-Caprice, op. 25. Poème symphonique, op. 37. Fantaisie-Ballet, op. 6. Nocturne en forme de valse, op. 40 n.º 2. Étude de concert, op. 13.

JEAN-EFFLAM BAVOUZET, piano.

FILARMÓNICA DE LA BBC.

DIRECTOR: JUANJO MENA.

CHANDOS 10871 (Sémele). 2014. 73'.

DDD.  PN



Gabriel Pierné fue una de las personalidades más relevantes de la escena

musical francesa de inicios del XX, muy en especial por su labor como divulgador de la música que se hacía entonces. No sólo estrenó obras tan trascendentes como *Jeux* de Debussy o *El pájaro de fuego* de Stravinski, entre otras muchas, sino que en sus propias composiciones se condensa en cierta manera el desarrollo del estilo francés a lo largo de una etapa de cambios profundos. Por eso entre las tres obras concertantes de

este disco (escritas entre 1886 y 1901) y las orquestales (*Paysages franciscains*, de 1919, y *Les Cathédrales*, de 1915) es visible la búsqueda de un marco estético diferente, de nuevas sonoridades, de texturas más envolventes, de colores más sutiles, de atmósferas más refinadas, frente a las expresiones vigorosas y los contornos sólidos heredados de César Franck. Puede que ninguna de esas dos páginas orquestales sea realmente ultramoderna, pero sí muestran una visión de futuro que parece anunciar desde la distancia la mística de un Messiaen.

Juanjo Mena saca un formidable partido de la Filarmónica de la BBC, con la que está grabando muy buenos discos, sin dejar de imprimir a la música altas dosis de elegancia e intensidad. En las obras concertantes el protagonismo recae en mayor medida sobre Bavouzet, a quien aparentemente no se le resiste ningún repertorio: contundente, enérgico y virtuoso cuando debe serlo, despliega en todo momento un toque muy característico, muy limpio, muy puro, que confiere gran claridad a las obras que tiene entre manos. Las dos breves piezas para piano solo, de motivaciones casi opuestas, acaban por redondear un disco de alto nivel tanto en planteamiento como en resultados.

Asier Vallejo Ugarte

RACHMANINOV:

Concierto para piano y orquesta n.º 1. STRAVINSKY: Capriccio.

SHCHEDRIN: Concierto para piano y orquesta n.º 2. DENIS

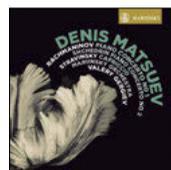
MATSUEV, PIANO. ORQUESTA DEL

TEATRO MARIINSKI. Director: VALERI

GERGIEV.

MARIINSKY MAR0587 (Connex Música).

2014-2015. 66'. DDD.  PN



Empieza el programa con la versión de 1917 del trece años anterior *Concierto para piano n.º 1* de Rachmaninov, una obra que merece mejor suerte que la actual, prácticamente presente solo en las integrales de los cuatro conciertos más la *Rapsodia sobre un tema de Paganini*. La influencia de Chaikovski es evidente hasta en el hecho de decaer un poco tras el bellísimo arranque del primer movi-

miento y, como su modelo, dista bastante de ser una obra que atrape al oyente en una primera audición por sus altibajos. Ahora bien, cualquiera recordará los momentos bellísimos que la salpican (como en la obra de Chaikovski) tras una primera audición y el frecuentarla (como sucede también con aquélla) hará que la hallemos más y más interesante. Composición exigente en lo técnico, brillantísima y de gran virtuosismo, demanda un intérprete que crea en ella y nos consta que tanto Matsuev como Gergiev la han frecuentado. En esta toma procedente del directo encontramos una gran versión, sin duda, una versión intensa en lo expresivo, rigurosa pero en absoluto aséptica, afrontada concienzudamente, sin sorpresas. Una interpretación de gran altura como lo es la de la obra de Stravinski, tan distinta, que encontramos a continuación. El *Capriccio* tiene algo de divertimento, de neoclasicismo distante, sin pretensiones expresivas ni efusiones líricas pero los intérpretes aquí convocados, sobre todo Gergiev, parecen empeñados en mostrarnos la riqueza en colores instrumentales de la obra y la acercan más al Stravinski de los ballets espectaculares más que al neoclásico. Versión curiosa, de gran personalidad pero en absoluto cuestionable dado su gran nivel. Terminamos con el *Concierto n.º 2* de Shchedrin, compuesto entre la época creativa de su autor cercana al folklorismo y el compromiso vanguardista. De hecho, encara más en esa renovación personal hacia un peculiar neoclasicismo con influencias de lo más diverso, incluido el jazz. Obra brillante y virtuosística halla aquí, como en las dos anteriores, una defensa entusiasta, experta y comprometida. Un disco heterogéneo y del máximo interés que nos muestra versiones inmejorables de tres obras del gran repertorio ruso y universal.

Josep Pascual

RACHMANINOV:

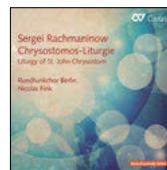
Liturgia de San Juan Crisóstomo, op. 31. RUNDfunkchor BERLIN.

Director: NICOLAS FINK.

CARUS 83.407 (Sémele). 2014. 60'.

DDD.  PN

No hace mucho reseñábamos en estas mismas páginas la aparición de una versión sen-



sacional de esta misma obra según versión de efectivos de Kansas, de una belleza tan cautiva-

dora como inesperada por sorprendente, además de resultar ser de una adecuación impecable en todos los sentidos. Ésta, berlinesa, grabada hace poco más de un año, va por el mismo camino. Como la americana tiene todas las virtudes que cabe pedir a una versión digna de esta grandiosa obra maestra, y la que presentamos es más que digna; es del todo recomendable. Y al igual que la de Kansas, es muestra bien palpable de que la globalización puede tener algún efecto positivo, como el que todos asumamos repertorios diversos sin que lleguen a ser exclusivos de los intérpretes de su mismo lugar de origen. En el sinfonismo, en el repertorio concertante, en la música de cámara e incluso en la ópera, ya sucede hace algún tiempo pero composiciones como ésta demandan mucho y años atrás debería resultar poco menos que imposible. Hoy el nivel interpretativo y la capacidad para enfrentarse a todo o a casi todo con garantías, además de una más que saludable curiosidad que se torna fantástico atrevimiento, lo permiten. Se puede acudir a las versiones "de toda la vida" pero a ésta también. No desmerece en absoluto.

Josep Pascual

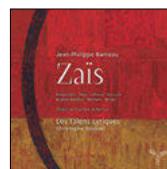
RAMEAU:

Zaïs. JULIEN PRÉGARDIEN (Zaïs), SANDRINE PIAU (Zélide), AIMERY LEFÈVRE (Oromazès), BENOÎT ARNOULD (Cindor), AMEL BRAHIM-DJELLOUL (Una sílfide; la Gran Sacerdotisa del Amor), HASNA BENNANI (Amor), ZACHARY WILDER (un sílfo). CORO DE CÁMARA DE NAMUR. LES TALENS LYRIQUES.

Director: CHRISTOPHE ROUSSET.

3 CD APARTÉ AP109 (Harmonia Mundi).

2014. 158'. DDD.  PN



Registrada en vivo en un par de conciertos ofrecidos en Versailles en noviembre de 2014, *Zaïs* representa la nueva incursión de Christophe Rousset en la música teatral de Rameau. Pastoral heroica estrenada en la Academia Real

de Música de París en 1748, la obra se divide en un Prólogo (que desaparecería en sus reposiciones de los años 60, como empezó a ser norma en las obras teatrales francesas desde 1749) y cuatro actos, y tuvo un notable éxito, con más de cuarenta representaciones el año de su estreno. Desde su extraordinaria obertura programática, evocación del caos primigenio, la obra está llena de hallazgos y detalles de todo tipo, con momentos melódicos especialmente felices, como la arieta de la sílfide en el Prólogo (con imitación de pájaros en el acompañamiento) o el aria de Zélide en el acto III ("Coulez, mes pleurs"), una de las más delicadas y hondas de toda la música de Rameau. La deliciosa Amel Brahim-Djelloul hace de la primera de estas piezas una recreación de extraordinaria agilidad y delicadeza, aunque en realidad todas sus intervenciones son un prodigio de sensualidad y belleza, revestidas de cierta solemnidad cuando ejerce de Gran Sacerdotisa. Sin duda, una de las grandes del repertorio barroco francés en estos momentos, un estatus que mantiene la ya veterana Sandrine Piau, que conserva agudos en perfecto estado y demuestra arrojada intención dramática y gran dominio del estilo, lo que en la pieza antes señalada le permite gradaciones y matices de extraordinaria expresividad.

Entre la parte masculina del reparto, los barítonos Lefèvre y, sobre todo, Arnould, imponen en los recitativos y en las partes más graves del rol de Cindor ("Aquilons rompez votre chaîne"), muestran línea sólida y versátil, mientras que el Zaïs del joven Prégardien sufre por una voz poco timbrada, deslucida en la franja alta, y un estilo en construcción, que en las partes dramáticas se muestra demasiado forzado y en las más líricas carece de ternura: a mi modo de ver, el punto más bajo de esta muy estimable interpretación. Excelentes tanto el Coro de Cámara de Namur (24 voces) como Les Talens Lyriques en formato bastante nutrido (una veintena de cuerdas, aparte las del continuo, y los vientos requeridos), dirigidos por un Rousset que se muestra cada vez como un mejor dominador de los recursos teatrales y dramáticos de esta música, manteniendo un

fraseo regular capaz de incluir tanto las grandes líneas de la composición como los detalles aportados por los solistas, pero siendo a la vez capaz de enfatizar sin amaneramientos determinados efectos en forma de *crescendi*, retenciones o *accelerandi* que dan a la partitura flexibilidad y variedad.

Pablo J. Vayón

RAVEL:

Conciertos para piano en sol mayor y en do mayor.

FAURÉ: Balada en fa sostenido mayor para piano solo op. 19.

YUJA WANG, piano. ORQUESTA TONHALLE DE ZÜRICH.

Director: LIONEL BRINGUIER.

DEUTSCHE GRAMMOPHON 479 4954.

2015 Universal). DDD. 51'.  PN

RAVEL:

Conciertos para piano en sol mayor y en do mayor.

SCHMITT: J'entends dans le lointain... (Versión para piano y orquesta).

VINCENT LARDERET, piano. ORQUESTA SINFÓNICA OSE.

Director: DANIEL KAWKA.

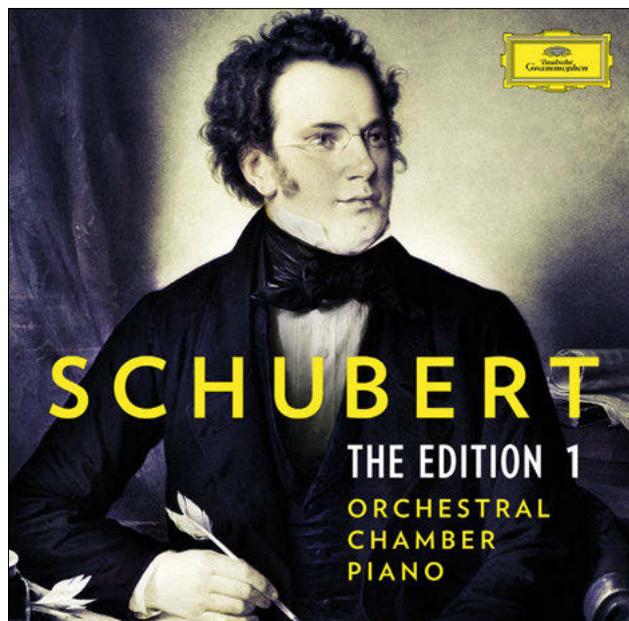
SACD ARS Production ARS38178. 2015.

54'. DDD.  PN



Los dos conciertos de Ravel en dos preciosas y muy distintas versiones. En el caso del *Concierto para la mano izquierda* hay algo más que contraste o diferencia si comparamos ambas lecturas: hay auténtica oposición, antítesis de puntos de vista. Nos permitimos aprovechar esta posibilidad de comparación. Hay que advertir que cualquiera de los dos discos es satisfactorio, una nueva referencia de estas dos hermosas obras del siglo XX. Pero que solista y conjunto enfocan las lecturas, en cada caso, con ánimo y sentido distintos.

Sabemos que uno de los calificativos para "despachar" a Ravel es el de clásico. Es clásico, de manera explícita, en obras como la secuencia de *Le tombeau de Couperin*. Pero al *Concierto en sol* también se lo considera así a menudo. Aunque sólo sea porque se aleja del modelo de concierto pianístico vigente desde mediados del siglo XIX y durante los años en que Ravel compone esta obra concertante, en los que Rachmaninov reina como



VARIOUS ARTISTS

SCHUBERT

THE EDITION VOL. 1

Deutsche Grammophon está orgulloso de presentar el proyecto más completo sobre la obra de Schubert jamás realizado, incluyendo todas sus obras maestras en grabaciones atemporales, además de muchas piezas no tan conocidas pero que demuestran también la genialidad de Schubert.

CAJA DE 39 CDS



deutsche Grammophon.com



UNIVERSAL
UNIVERSAL MUSIC GROUP

universalmusic.es



www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

solista y como compositor. Ante ese tipo de concierto enfático y dramatizante (Grieg, Liszt, Chaikovski y tantos otros), Ravel opone como primer movimiento el susurro de un Andante en medio de dos Allegros, como si comenzara con un scherzo que quisiera ser sonata. La caricia se da, claro está, en el Adagio, para terminar en un presto juguetón. No descubrimos nada. Se trata de señalar la delicadeza de Yuja Wang, que puede ser afirmativa cuando es necesario pero que es siempre sugerente, con ese toque que hace que el martillo golpee lo justo o un poco menos para que reine el matiz sobre lo categórico. Esos ocho minutos y pico del Adagio assai en la versión Wang-Bringuier son de antología. El Presto es virtuosismo hecho carrera, que no es un *ostinato*, pero que a veces lo parece. Wang es una pianista inmensa.

La belleza de este concierto clásico la dan Larderet y Kawka con una deliberada potencia que lo romantiza un poco. Lo cual no resulta molesto, es una opción, pero una opción con sus autolimitaciones: atención, esto no es Brahms, ni Ravel lo pretendió nunca. El toque de Wang en el Adagio puede evocar la caricia; Larderet te acaricia directamente, suave y seductor, en complicidad con Kawka y el conjunto. Ah, sus trinos despidiéndose del movimiento central son todo un poema. Ahora bien, el Presto final muestra ya una agresividad que va a ser la marca de la lectura del *Concierto para la mano izquierda* de estos artistas que parecen escudarse en las danzas y cabriolas de los personajes de *El niño y los sortilegios*.

En el *Concierto para la mano izquierda*, Wang y Bringuier están intensos, están expresivos y guardan una medida que no afecta a tal actitud. En cambio, Larderet y Kawka consiguen terminarlo con un nivel de agresiva tensión que nos deja sin respiro. ¿Es una manera más adecuada que la otra? Son dos visiones que complacen por la belleza y efecto de sus propuestas. Los partidarios de los platos fuertes se irán del lado de Larderet. Los de la pintura diáfana, con Wang.

Cada uno de los discos se completa con obras menos conocidas, como la versión para piano y orquesta de *J'en tends dans le lointain...* de Florent Schmitt, en la que el

Cuarteto Pavel Haas

INSUPERABLES



SMETANA:
Cuartetos de cuerda
1 y 2.

CUARTETO PAVEL HAAS.
Supraphon SU 4172-2 (Sémele). 2014.
48'. DDD. **PN**

Un recital excelente y breve. Que un CD no llegue a cincuenta minutos sorprende. A cambio, sorprende más aún la lectura del *Primer Cuarteto de Smetana*, "De mi vida", una obra conocida de sobra por los aficionados, y en especial los que visitan a menudo esa fábrica de cuartetos insuperables (y a menudo autobiográficos) que es la escuela nacional checa. Puede decirse que la inaugura Smetana, con este cuarteto. A su lado, el *Segundo* sigue siendo bello y tenso, con poderío y expresividad, pero es una obra sin concluir del todo: vale así, desde luego, pero Smetana la habría llevado más lejos de haber tenido la posibilidad. Se estrenó en vida del autor, que estaba muy disminuido por entonces, a sus cincuenta y nueve años.

El Cuarteto Pavel Haas vuelve a traernos un hermoso regalo, lleno de energía, de virtuosismo. Y de drama. Desde el poderoso arranque del Allegro vivo appassionato del *Primer* no dejan de

compositor da la impresión de citar claramente el *Pelléas*; o la temprana *Balada* de Fauré, compositor que tanta importancia iba a tener para Debussy y para Ravel, una obra compuesta cuando este último era un bebé.

Dos virtuosos, dos artistas, dos opciones. No se trata de elegir, sino de lanzarse sobre las dos... o renunciar (dolorosamente) a una de ellas.

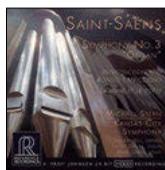
Santiago Martín Bermúdez

SAINT-SAËNS:
Introducción y Rondó caprichoso; La musa y el poeta, Sinfonía nº 3 en do menor op. 78. NOAH GELLER, violín; MARK GIBBS, violonchelo; JAN KRAYBILL, órgano. ORQUESTA SINFÓNICA DE KANSAS CITY. Director: MICHAEL STERN.
REFERENCE RECORDINGS RR-136 (Kleifri), 2013. 61'. DDD. **PN**



hacerle justicia a los trazos que sugiere y describe Smetana de su propia existencia, incluida esa triste polka (triste, por muy animada que parezca) en la que refleja las esperanzas de los años mozos. No hay respiro en la propuesta del Pavel Haas, tanto al desembocar en el Vivace final del *Primer* como al resolver el Finale presto del *Segundo*. Desde aquel álbum con los dos cuartetos de Janáček, que va a cumplir diez años y que mereció varios galardones, el Cuarteto Pavel Haas no ha dejado de sorprendernos con el dramatismo y la energía de sus traducciones sonoras de grandes compositores checos o con momentos culminantes de la interpretación en sonido grabado como su lectura del Cuarteto 'La muerte y la doncella'. Insuperables.

Santiago Martín Bermúdez



Una especial elegancia flota en el quehacer de Noah Geller y sus acompañantes al negociar esta *Introducción y Rondó* tan conocida. Se trata de una grabación muy equilibrada, con un violinista que tiene cristalinidad en el sonido y sin nada que reprochar en cuanto a capacidad en su virtuosismo. Puede ser que no se comporte en la página como lo han hecho grandes estrellas del violín —haciéndola desde su instrumento—, pero en la presente la cohesión es mayor y el resultado muy estimable.

No es desdeñable tampoco el acercamiento a *La musa y el poeta*, obra de plena madurez del compositor, que contaba 75 años cuando alumbró este doble concierto con-

jugando, y también oponiendo, las voces del violín y el violonchelo. Si aquel se arrebata, el violonchelo canta y modera, arropados ambos por una orquesta nutrida. Y para nutrida, la tercera obra recogida en la grabación, esta sí caballo de batalla entre las del autor francés: su *Sinfonía nº 3*, copiosa y bastante grabada por directores franceses y no franceses. Es en esta ocasión Michael Stern con buen pulso y sentido de la construcción al frente de la Sinfónica de Kansas City, que se muestra competente y plena en su cometido aunque no se cuente entre las orquestas punteras de su país.

Es un buen registro que soporta un efecto de grabación que equivale a un alejamiento o profundización excesiva del espacio sonoro, de tal forma que se debilitan los metales y quedan difuminados los instrumentos del grupo de madera: audibles sí, pero no en equilibrio totalmente satisfactorio. Esto gravita sobre los resultados globales.

José Antonio García y García

STRAUSS:

Canciones. PATRIZIA ROZARIO, soprano. CHARLES OWEN, piano. STONE RECORDS 5060102780505 (Connex Música). 2015. 62'. DDD. **PN**



Patrizia Rozario, nativa de Bombay y de formación inglesa, ha escogido

para esta presentación un repertorio monográfico que exige, a la vez, variedad de matices y caracteres junto con unidad de estilo. Para ello dispone de una voz de atractivo timbre aterciopelado, especialmente dotada en los registros medio y grave, conforme conviene al universo de la canción. Ha estudiado con minucia el variopinto mundo straussiano y lo exhibe con cuidadosa emisión y un nítido fraseo de clara dicción alemana. Así desfilan la exaltación de *Todos mis pensamientos* y *Corazones palpitanes*, la plácida concentración de *La noche* y *Mañana*, el desenvuelto sentimentalismo de *Serenata* y *¡Suena!* De excelente factura es el acompañamiento de Owen, muy penetrado con la cantante en volúmenes y tiempos, bello de

sonido y con momentos de straussiano lucimiento.

Blas Matamoro

VIVALDI:

12 conciertos Op.7.
FEDERICO GUGLIELMO, violín y director. PIER LUIGI FABRETTI, oboe. L'ARTE DELL'ARCO. 2 CD Brilliant Classics 95044 (Cat Music). 2014. 90'. DDD. **PE**



La Op.7 de Vivaldi fue una de esas colecciones que Roger publicó en Amsterdam (1720, en este caso) sin informar de ello al compositor. Se compone, como era norma, de doce conciertos para solista, cuerda y continuo, diez para violín y dos (1 y 7) para oboe. De la autoría de tres de las obras (las dos de oboe y el *Concierto n.º 9 RV373*) se ha venido dudando desde antiguo, aunque bien podrían ser obras de juventud del veneciano. En cualquier caso, se trata de una agrupación de piezas oportunista, de niveles de calidad muy disímiles.

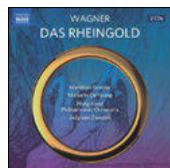
En su colección de grabaciones vivaldianas para Brilliant, Federico Guglielmo ofrece versiones con acompañamiento minimalista y un impulsivo sentido virtuosístico. El violinista paduano plantea interpretaciones ricamente ornamentadas, de articulaciones muy marcadas, tímbrica agreste, continuo variado y flexible y un apreciable contraste entre los exultantes (y en ocasiones, dramáticos) tiempos extremos y la expresiva ternura de los intermedios. En sus dos conciertos, el oboísta Fabretti demuestra buena línea y sobrada agilidad. Como ocurriera ya con los conciertos de la Op.6 (publicados también por Roger sin dar cuenta de ello a Vivaldi) se trata de la primera grabación mundial siguiendo la edición crítica de Alessandro Borin para el Instituto Italiano Antonio Vivaldi de la Fundación Giorgio Cini de Venecia.

Pablo J. Vayón

**WAGNER:
El oro del Rin.**

MATTHIAS GOERNE, MICHELLE DE YOUNG, KIM BEGLEY, OLEKSANDR PUSHNIAK, CHARLES REID, ANNA SAMUIL, DEBORAH HUMBLE, PETER

SIDHOM, DAVID CANGELOSI, KWANGCHUL YOUN, STEPHEN MILLING, ERI NAKAMURA. ORQUESTA FILARMÓNICA DE HONG KONG. Director: JAAP VAN ZWEDEN. 2 CD NAXOS 8.660374-75 (Música Directa). 2015. 154'. DDD. **PE**



Entre los días 22 y 24 de enero de 2015 el Hong Kong Cultural Center Hall acogió dos sesiones en versión de concierto del prólogo del ciclo del anillo wagneriano y lo hizo con un reparto de altísima calidad y de indudable especialización y que Naxos recogió con un alto nivel de calidad sonora. El director holandés Jaap van Zweden se mueve con soltura y pericia en el universo sonoro y expresivo wagneriano. Es especialmente destacable su capacidad de fraseo y de sostenimiento de la tensión, con riqueza de detalles expresivos en las escenas más reposadas, siendo en este sentido uno de los momentos más disfrutables la escena de las admoniciones de Erda, sostenida con mimo y variedad de acentos en las cuerdas, una sección especialmente disfrutable de la orquesta asiática. En los momentos más grandiosos, como la escena final, la batuta sabe también encontrar el apropiado tono heroico y la necesaria gradación en las dinámicas. Sólo se le podría haber pedido algo más de incisividad en el descenso al Nibelheim. Como decíamos, el reparto es de altísimos quilates wagnerianos, encabezado por el majestuoso y noble Wotan de un Goerne que se recrea en el fraseo en los momentos en que el padre de los dioses muestra su faceta más humana, momentos en que parece deleitarse con morosidad en las palabras y en los acentos. Magnífica y señorial la Fricka de De Young, como insidiosos en el decir resultan Begley como Loge y Sidhom como el ambicioso nibelungo. Los dos gigantes encuentran dos voces rocosas y tonantes en los ya consagrados bajos wagnerianos Kwangchul Youn y Stephen Milling, mientras que el resto de los dioses y las hijas del Rhin (magnífica Nakamura como Woglinde) son encarnados por cantantes de un alto nivel.

Andrés Moreno Mengibar

RECITALES

HIBLA GERZMAVA,
soprano. *Obras de Chaikovski, Rachmaninov, Miaskovski y Prokofiev.*

EKATERINA GANILINA, piano. MELODIYA MEL CD 1002289 (Sémele) 2014. 72'. DDD. **PN**

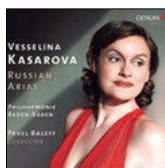


Un variado menú del cancionero ruso propone la soprano compatriota. De Chaikovski ha elegido unas cuantas piezas de las menos frecuentadas, las de aire más liviano y salero. El mundo de Rachmaninov deriva entre el sentimentalismo doloroso de una peculiar voluptuosidad, la contemplación extasiada y la brusca exaltación. Luego la soprano da un salto del romanticismo más tardío y denso al expresionismo de Miaskovski, raro en los repertorios pero de acendrado acento, y un Prokofiev siempre atento a la calidad literaria de sus textos: para el caso, Ajmátova. Con cuidado y sin alardes, filología y precisa musicalidad, la solista va de un extremo al otro de los tiempos y los estilos. Su voz es netamente lírica y juvenil, emitida con pulcritud y concentrada en la variedad de matices que exigen unos poemas de muy disímil procedencia y eficacia. Al piano, Ganilina está ligera en Chaikovski, desplegada en Rachmaninov y con garra expresiva en los maestros más modernos.

Blas Matamoro

VESSELINA KASAROVA,
mezzosoprano. *Arias de Mussorgski, Dargomizhski, Chaikovski, Rimski-Korsakov, Glinka y Borodin.*

PHILHARMONIE BADEN-BADEN. Director: PAVEL BALEFF. GENUIN SELECT GEN 15378. 2014. 59'. DDD. **PN**



Los habituales de la Ópera de Zürich han conocido bien a Vesselina Kasarova durante más de dos décadas de implicación continuada con el imaginativo teatro suizo, donde ha representado toda una

atractiva y amplia gama de personajes, desde el mundo mozartiano hasta la ópera rusa. Este último es el terreno que pisa la mezzosoprano búlgara en este reciente recital, para el que cuenta con una brillante y bien empastada orquesta de Baden-Baden y un director con sobradas afinidades dramáticas que sabe encontrar el matiz fraseológico y el acento expresivo de cada momento, capaz de firmar momentos de una enorme intensidad emocional, especialmente en los fragmentos de óperas de Chaikovski.

La voz de Kasarova se caracteriza por una impactante profundidad. Es la clásica mezzosoprano eslava con densa riqueza de armónicos que dotan a su timbre de una apabullante variedad de gamas de color y de complejidad expresiva. Bien nutrida de volumen en toda la gama, el centro es ancho, cubierto de un seductor *velluto* que acaricia el oído desde la primera nota. La conducción hacia el agudo se realiza de forma canónica, sin que sea apreciable ningún salto, giro o cambio de color, con lo que el ascenso se realiza con suavidad y homogeneidad, abriéndose hacia unas regiones donde la voz sigue moviéndose con soltura en zonas altas del pentagrama y resolviendo con brillo y *squillo* las notas clásicas de las mezzos más líricas. El paso del tiempo va haciendo aflorar un ligero bamboleo del sonido conforme la voz desciende a regiones comprometidas de la zona grave, lo que es evidente en fragmentos pensados para voces casi de contralto como las de la Condesa de la *Dama de picas* de Chaikovski. Pero esto no deja de ser una anécdota en una cantante con amplios recursos expresivos y que en este recital se mueve con enorme facilidad merced a su articulación clara, su fraseo incisivo y lleno de recovecos (ideal para la declamación melódica de un Musorgski o del monólogo de Liubasha de *La novia del zar* de Rimski) y la pasión en el acento de las arias de Chaikovski, entre las que destacaría como el momento de oro del disco el fragmento de *La doncella de Orleans*.

Andrés Moreno Mengibar

bella emisión vocal y el buen sonido de conjunto, también en la claridad en la pronunciación y el equilibrio sonoro entre sus integrantes. Entre ellos destaca por su elegancia y musicalidad el barítono Sebastián León. El plácido y esmerado enfoque artístico con el que afrontan el programa resulta muy apropiado para el carácter de estas delicadas obras.

Urko Sangroniz

L'HÉRITAGE DE PETRUS ALAMIRE.

Obras de Champion, Sticheler, De Févin, Forestier, Desprez y anónimo. HUEL GAS ENSEMBLE.

Director: PAUL VAN NEVEL.
CYPRES CYP 1673 (Sémele). 2015. 75'.
DDD. **PN**



Fue un personaje de excepcional versatilidad: copista y editor, compositor e instrumentista, ingeniero de minas, comerciante, diplomático y espía a las órdenes de Enrique VIII y de Richard de la Pole, Duque de Suffolk, entre otros. La vida de Petrus Alamire (c. 1470-1536), nacido en Núremberg como Peter Imhoff, cambió cuando en 1503 se presentó en la corte de Malinas para entregar un libro de coro. A partir de entonces su prestigio dentro de la profesión aumentaría, llegando a ocupar en 1509 el puesto de secretario y guardián de libros en la corte de Carlos V. Avezado buscador de nuevas composiciones y viajero infatigable, sus colecciones incluyen obras de setenta autores de la época, de renombre en muchos casos, pero también de otros no tan afamados aunque igualmente interesantes por su estilo y por la elevada calidad de sus trabajos. De todos ellos la parte más sustanciosa es la suma de las 181 misas, el género cumbre del arte renacentista, en un legado esencial para apreciar el alcance de su desarrollo musical. El Huelgas Ensemble ha seleccionado las últimas dos partes de seis misas -seis Sanctus y otros tantos Agnus Dei- de autores diferentes, para plasmar la variedad creativa, a modo de comparativa. La propuesta es audaz y atractiva a partes iguales, ya que permite disfrutar de unas bellísimas obras que encierran pasajes realmente

sublimes. La toma de sonido está realizada en un único concierto en directo, el 19 de agosto del presente año, en la iglesia de San Pablo de Amberes. En consecuencia, se aprecian ciertos ruidos, pero como contrapartida la interpretación gana en inmediatez y afectividad. El Huelgas Ensemble hace gala de su brillo, de su cohesión y de su rico timbre, especialmente en los graves. Su interpretación es siempre carnal y exuberante, entregada, algo que unido a los pasajes de gran espiritualidad logra un efecto multiplicador de la emoción. El grupo se muestra más convincente en conjunto que en las secciones a solo, con alguna soprano un tanto tirante en su canto, junto a ciertas desafinaciones puntuales, pero ello todo es compensado con creces por esta lección de entrega e interpretación a pecho descubierto.

Urko Sangroniz

VENECIE MUNDI SPLENDOR.

Obras de Marchettus de Padua, Francesco Landini, Johannes Ciconia, Antonius Romanus, Hugo de Lantins y Christoforus de Monte. LA REVERDIE.

Jordi Savall

EN SU ELEMENTO



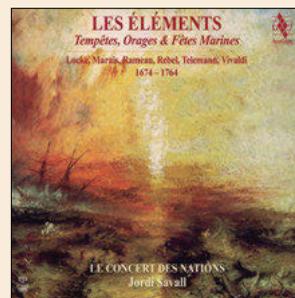
LES ÉLÉMENTS.

Obras de Rebel, Locke, Marais,

Rameau, Telemann y Vivaldi.
LE CONCERT DES NATIONS. Director: JORDI SAVALL.
ALIA VOX AVSA9914 (Son Jade) 2015.
99'. SACD. **PN**

Aunque pueda sonar a irreverencia, soy de los que piensan que en el terreno en el que más brilla el admirable caletre musical de Jordi Savall como director es el del barroco instrumental francés. Sin que suponga ello merma o desdoro para ninguno de los otros títulos que figuran en la descomunal producción discográfica del maestro de Igualada, creo que pasará mucho tiempo hasta que alguien sea capaz de aproximarse a la perfección que alcanzó con sus tres registros titulados *L'Orchestre de Louis XIII*, *L'Orchestre de Roi Soleil* y *Le Concert Spirituel au temps de Louis XV*. Este que acaba de

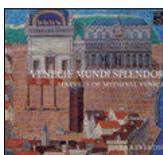
aparecer (*Les Éléments*, en honor a la impresionante suite compuesta en 1737 por Jean-Féry Rebel) se enmarca en esa línea de excelencia y contiene, además de la mencionada *Les Éléments*, obras relacionadas con los cuatro elementos (tierra, agua, aire y fuego): *The Tempest* de Matthew Locke, *La Tempesta di mare* de Antonio Vivaldi, los *Airs pour les Matelots*, *Tempête et Chaconne pour les Tritons* de la ópera *Alcione*, de Marin Marais, la *Wassermusik* de Georg Philipp Telemann y los *Orages et tonnerres* de las óperas *Les Indes Galantes*, *Hippolyte et Aricie*, *Zoroastre* y *Les Boréades* de Jean-Philippe Rameau. La grabación se realizó en directo el 19 de julio de 2015, durante el concierto que tuvo lugar en la abadía de Fontfroide de Narbona. Y, por lo que me cuentan algunos músicos que intervinieron en el concierto, ninguno de ellos estaba al tanto de que este iba a



ser grabado para su posterior publicación en disco, lo cual habla extraordinariamente bien de la profesionalidad de los componentes de Le Concert des Nations (ni un fallo en los casi cien minutos de duración) y del técnico de sonido, Manuel Mohino, cuya trayectoria está indefectiblemente ligada a la de Savall. Música bulliciosa, plena de calidad, e interpretación extraordinaria, a la mayor gloria de Savall.

Eduardo Torrico

Directora: CLAUDA CAFFAGNI.
ARCANA A387 (Sémele) 2015. 57'.
DDD. **PN**



S o l e m o s asociar el nombre de Venecia al de Vivaldi o al de Monteverdi, pero La Serenissima ya había comenzado mucho antes a ser un centro musical de relevancia. Sirva para recordárnoslo este nuevo disco de La Reverdie, en el cual se recogen, por primera vez, obras escritas entre 1330 y 1430 en honor a varios dogos venecianos (Francesco Dandolo, Marco Cornaro, Andrea Contarini, Michele Steno, Tommaso Mocenigo y Francesco Foscarini) o en honor de la propia ciudad de los canales. La mayor parte de ellas son motetes ceremoniales, compuestos para celebraciones políticas (incluida la elección de los propios dogos), diplomáticas o devocionales. El título del disco, *Venecie mundi splendor*, lo es también de un motete de Johannes Ciconia, el más reconocible, junto a Francesco Landini, de los músicos que contribuyen a este programa, en el que

cuantitativamente destaca Antonius Romanus, con seis de las doce obras incluidas. Ciconia compuso *Venecie mundi splendor* con motivo de la sumisión de Padua a la República de Venecia, acontecimiento que tuvo lugar en 1406. Grabado en el refectorio del monasterio veneciano de San Giorgio Maggiore, a las voces de Claudia y Livia Caffagni, Elizabetta de Mirco-vich, Elena Bertucci y Anna Pia Capurso se une en esta ocasión una amplia panoplia instrumental: fidulas, arpas, flautas, campana, trombones, corneta y órgano portátil. El cometista Doron Sherwin y el arpista Matteo Zennati llegan en algún momento a prestar también su voz. Desde luego, las pretensiones de estas obras distan mucho de la grandiosidad de aquellas otras que se producirían siglos más tarde, especialmente las del periodo polico-ral, pero sirven para comprender cuál fue la génesis de la música en Venecia. Como es habitual en La Reverdie, impoluta interpretación en la que rigor musicológico y maestría musical van cogidas de la mano.

Eduardo Torrico

DVD

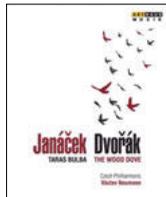
CRÍTICAS de la A a la Z

DVORÁK:**La paloma torcaz.****JANÁČEK: Taras Bulba.****FUCÍK: Marchas y polcas.**

ORQUESTA FILARMÓNICA CHECA.

Director: VÁCLAV NEUMANN.

DVD Arthaus Musik 109121 (Música

Directa). 1986. 90'. DDD. **PN**

Hace veinte años (uno más, uno menos) que se pudo ver este concierto en Canal Plus (sin Fucík). Dos poemas sinfónicos checos con una diferencia de poco más de veinte años. Pero qué diferencia. El romanticismo tardío pero firme del poema sinfónico de Dvorák, de grandes temas y frases, dividido en episodios narrativos que se basan en la temática y su desarrollo; y el lenguaje de Janáček, con esas frases que parece que van a desplegarse, pero que se desmienten, esas células nerviosas que a menudo sirven de métrica, pequeños motivos que tiemblan y centellean. Dvorák sigue un poema de Erben, como en *Vodník (Duende)*, como en *La rueda de oro*, como en *Polednice (Bruja)*.

Janáček se basa en la novela de Gógol, que por una vez no es ni satírico de la ciudad de Pedro ni humorista de las costumbres de Dikanka. Ahora se trata de ensalzar la figura romántica del cosaco. Y Janáček se sirve de Taras y sus dos hijos (un movimiento para la muerte de cada uno de los tres) para una exaltación patriótica comprensible, puesto que se ha declarado una independencia de checos y eslovacos, juntos, después del imprudente despedazamiento del Imperio. No saben lo que les espera, y Janáček no vivirá lo suficiente para lamentarlo, pero de momento lo celebran. En este caso, con una obra maestra. Lo cual no nos impide evocar otro cosaco, el Stenka Razin de Shostakóvich (nos llega ahora la versión de Paavo Järvi, con Estonia), de muy distinta índole. Y de muchos años después, es verdad. El DVD, de escasa duración, se complementa con las *Marchas y Polkas* de Julius Fucik, compositor que vivió entre 1872 y 1916 y que nada tiene que ver con el escritor y periodista del mismo nombre que fue ejecutado por la Gestapo en 1943, el autor de *Reportaje al pie de la borca*; no se trata de miniaturas, sino de

obras que en este contexto pueden resultar festivas.

Václav Neumann fue un espléndido maestro de la escuela checa, de los mejores. Esa escuela venía de Talich, incluso de antes y siempre con la Filarmónica Checa, y dio excelentes batutas, como Kubelík, Jílek, Chalabala o Ancerl. Neumann dirigió a menudo en España, y tuvimos ocasión de admirarlo y aplaudirlo. Con estas dos obras se encuentra en su mundo. No por ser nacional, sino porque lo supo traducir en sonidos de manera que hoy lo vemos como un clásico. Una referencia. Si hay que preguntarse por Dvorák y ese amigo suyo de Brno que llegó a ser tan distinto a él, Leos Janáček, es preciso acudir a aquellos nombres, mas de manera especial a Neumann, a Mackerras y, ahora, a Belohlávek. En esa línea se encuentra Neumann. Entre ellos, aclarémoslo, Mackerras no era un intruso; sino alguien que quiso entrar en el club (cuando Kubelík no podía viajar a su propia patria, por cierto) e hizo grandes méritos para estar a la altura de gente como Neumann. Neumann nos ha dejado un legado fonográfico magnífico, en especial con orquestas alemanas y checas; y algunas tomas audiovisuales del nivel de esta filmación en el Teatro Smetana en los últimos años del llamado a veces *socialismo real*.

Santiago Martín Bermúdez**WEBER:****EL cazador furtivo.** ADRIAN ERÖD

(Ottokar), ALBERT DOHMEN (Kuno),

SARA JAKUBIAK (Agathe), CHRISTINA

LANDSHAMER (Ännchen), GEORG

ZEPPENFELD (Kaspar), MICHAEL KÖNIG

(Max). SÄCHSISCHER STAATOPERNCHOR

DRESDEN. STAATSKAPPELLE DRESDEN.

Director musical: CHRISTIAN

THIELEMANN. Director de escena:

AXEL KHÖLLER. Director de vídeo:

TIZIANO MANCINI.

2 DVD UNITEL CLASSICA 733108

(Música Directa). 2015. 149'. **PN**

Fue la última ópera representada en la Semperoper antes del brutal bombardeo aliado de 1945 que, entre otros miles de edificios, acabó con el propio edificio de la ópera. Fue también el primer título escenificado tras la reconstrucción de 1985 y por eso fue elegido el pasado mes

de abril para conmemorar los treinta años de nueva vida del maravilloso edificio de la ópera de Sajonia. Para el evento se contó con la más sólida batuta germana del momento, heredera de la gran tradición de los *kapellmeister*, Christian Thielemann. Aborda su dirección desde la densidad y profundidad orquestal, dotando al foso de una fuerte entidad sinfónica muy atenta hacia cuestiones como el brillo sonoro y la rotundidad del empaste, lo que se evidencia desde los primeros momentos de la obertura, en la que los pasajes agitados de las cuerdas emanan con impactante fuerza. No por ello pierde Thielemann el cuidado de las voces, a las que sabe arropar con atención al equilibrio dinámico. Claro que buena parte del resultado final cabe atribuirlo a una espléndida Staatskapelle de Dresde, brillante y compacta en todas sus secciones, especialmente la de metales. Con todo ello, el corazón dramático de esta ópera, toda la escena de La Garganta del Lobo, se erige en una explosión de sonido plenamente supeditado a la expresión dramática del momento.

El reparto vocal es asimismo muy compacto y de alto nivel, si bien el papel protagonista está encomendado a un Michael König que no me acaba de convencer porque, a pesar de sus acentos típicamente líricos, le falta una mayor acentuación dramática y, en cuanto al sonido, tiende a teñirse de tintes nasales poco gratos una vez superada la zona de paso. En cambio, Jakubiak es una Agathe con mayor presencia vocal que la que se suele asociar al personaje, pues su voz es lírica, sí, pero con anchura y potencia, lo que no le impide regular con gusto y delicadeza en su famoso "Leise, leise". De tonos ligeros y bien timbrados la Ännchen de Landshamer y contundente a la vez que expresivo el Kuno de Dohmen, como cavernoso y sibilante el Kaspar de Zeppenfeld.

La producción del ex-contratador Axel Köhler se aleja del *regientheater* que hoy infecta a la escena germana y funciona bien dentro de la simplicidad de su escenario único cuyas partes van adoptando protagonismo según las escenas y en función del uso de la iluminación. A la de la maldición de las balas se le podría haber sacado más impacto.

Andrés Moreno Mengibar

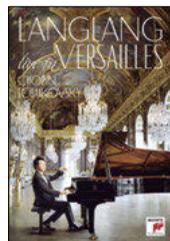
LIVE IN VERSAILLES.*Obras de Chopin y Chaikovski.*

LANG LANG, piano

Director de vídeo: ANDY SOMMER.

DVD SONY 888751469297. 2015. 95'

PN



Concierto de Lang Lang en la sala de los espejos de Versailles grabado en directo el 22 de junio de 2015 con magnífica

realización y excelente sonido y con la inclusión prudente pero agradecida de imágenes de los jardines circundantes. Velada exquisita y espectacular como el entorno, brillante e íntimo a un tiempo, virtuosístico, muy exigente pero también muy bien recibido por el público ya desde el preciso (y precioso) momento en que se inicia el delicado y poético tema lírico del *Primer Scherzo*. Después, todo va rodado y se expone un Chopin rotundo en todos los sentidos; es decir, que también puede ser (y lo es) rotundamente delicado (si se nos permite este pequeño oxímoron). Las melodías van fluyendo sin aparentemente, por supuesto) demasiado esfuerzo: quien conozca bien estas obras chopinianas sabe que uno de sus puntos fuertes es este, expresar las melodías con fluidez, sin que se note la dificultad que ello supone. Tras los cuatro *Scherzi* vienen *Las estaciones* de Chaikovski, un recorrido evocador por los doce meses del año en otras tantas piezas, algunas de ellas encabezadas por breves citas de diversos autores que pueden ser impresas en la imagen. Hay posibilidad de ignorarlas y de verlas en francés y en alemán junto al inglés "obligatorio". Magnífica versión de una obra no demasiado divulgada aunque ha contado con ilustres defensores a los que ahora viene a añadirse Lang Lang. Aplausos entusiastas, por supuesto, pero ni un solo bis.

Josep Pascual

SATIESFICTIONS.**Promenades with Erik Satie.**

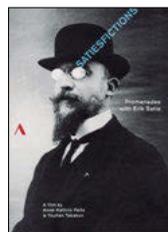
Un film de Anne-Kathrin Peitz & Youlian Tabakov. Bonus: *La belle excentrique* (GrauSchumacher Duo), *Nocturno 4* (Steffen Schleiermacher), *Valses du chocolat aux amandes*, *Ce que dit la petite Princesse des*

Tulipes (Maria Eydmann), *Stock**Market Report à la Satie.*

Producción: PAUL SMACZNY.

DVD Accentus Music ACC 20312

(Música Directa) 56'; 15' (bonus). PN



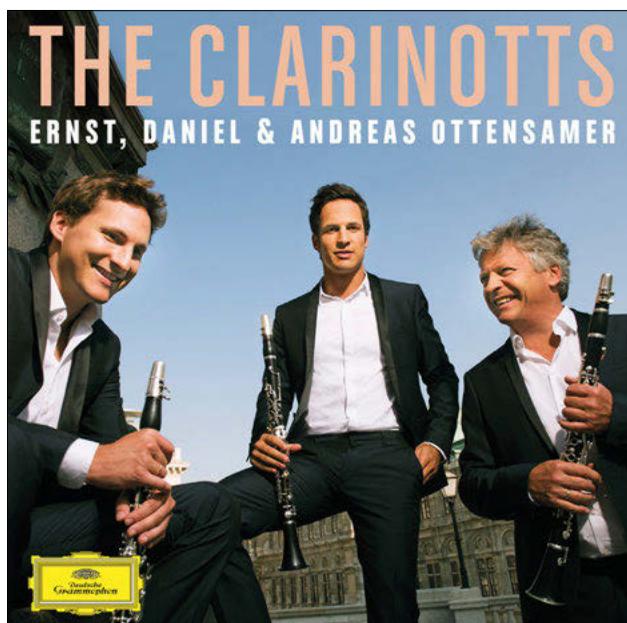
Un film de una hora y unas propinas pianísticas a cuatro manos o para piano solo. El film trata de darnos unas imágenes simpáticas de la figura, la obra y la biografía de Erik Satie.

El material nuevo, con pianistas, con dibujos animados basados en los propios dibujos de Satie, con la geografía urbana de Satie (desde Hornfleuer hasta Arceuil, pasando por Montmartre y, desde luego, por todo París), se yuxtapone a los testimonios ya antiguos de nombres como George Auric, Jean Cocteau, Léopold Survage, Henri Sauguet, el mismísimo Man Ray y hasta el compositor americano Virgil Thomson, que habla un espléndido francés (como buen discípulo de Nadia Boulanger) y algunos más recientes, como Ornella Volta, la mayor experta en Satie; y el pianista Jean-Pierre Armand-Gaud, que tanto ha hecho por la obra de Satie, pero que aquí no toca, aunque sí habla.

Hay humor en la secuencia, como cuando se hacen interrupciones publicitarias para recomendarte tal o cual escucha de Satie si padeces ciertos males. Los dibujos y su desarrollo a partir de un excelente equipo gráfico, la enumeración de las indicaciones desterrillantes en las partituras ("prohibido leerlas en voz alta al ir a tocar"), los fragmentos de obras concretas o de films antiguos (*Entr'acte*, de René Clair, música de Erik Satie): todo enriquece un film que va más allá de lo ilustrativo, un homenaje y un retrato, una invitación a la música de este compositor que todavía hoy nos parece distinto, no sólo original. Además, es un placer oír y ver a gentes como Cocteau y Auric.

Es, en fin, una biografía hecha a partir de fragmentos y evocaciones sin un rigor cronológico predeterminado. Se tratan los aspectos más importantes, aunque se olviden otros: sí se recuerda su tempestuosa historia con Suzanne Valadon (muy poco) pero se olvida que se sometió a la disciplina de la Schola Cantorum.

Santiago Martín Bermúdez

**THE CLARINOTTS**

The Clarinotts son un grupo formado por un padre y dos hijos, uno de los cuales es clarinetista solista en la Filarmónica de Berlín y el padre y el otro hijo en la Filarmónica de Viena.

Este álbum debut incluye alguna de las piezas más complicadas escritas para clarinete – con arreglos para 2-3 solistas y orquesta o piano con repertorio que va de Mendelssohn a Mozart pasando por Bonfa y una nueva pieza 'Cinema I' compuesta especialmente para ellos.



deutschegrammophon.com



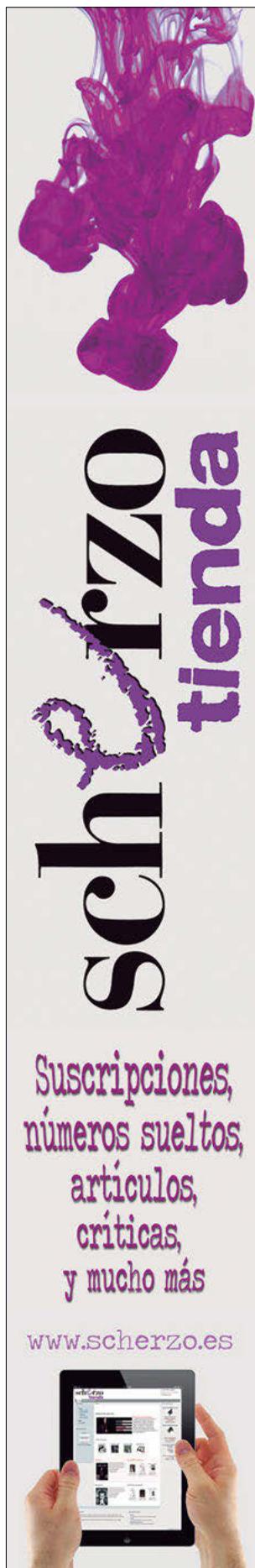
universalmusic.es



www.fnac.es

ÍNDICE DE DISCOS CRITICADOS

- Bach:** *Preludios*. Rinaldo Alessandrini. Naive54
- Beethoven:** *Concierto n°3. Misa en Do Mayor*. Ax, Harvey, Tilson Thomas. SFS54
- Beethoven:** *Cuartetos de cuerda op. 18*. Cuarteto Jerusalem. Harmonia Mundi55
- Beethoven:** *Sonatas para piano n°21 "Waldstein", Sonata para piano n°29 "Hammerklavier"*. Sunwook Kim. Accentus Music55
- Beethoven:** *Tríos de cuerda*. Trío Jacques Thibaud. Audite54
- Bruch:** *Concierto para violín y orquesta n°1*. Weithaas, Bäumer. CPO55
- Compère:** Magnificat, motetes y canciones. The Orlando Consort. Hyperion56
- Concierto de Año Nuevo.** Obras de Stolz, Johan Strauss I y II, Edward Strauss, Joseph Strauss, Ziehrer, Waldteufel y Helmesberger I. Jansons. Sony64
- Chopin/Rachmaninov:** Sonatas para cello y piano. Weilerstein, Barnatan. DECCA56
- Debussy:** *Children's Corner, Images II, Preludes II*. Michel Dalberto. Aparté.56
- Dvorák:** *La paloma torcaz/Janáček: Taras Bulba/Fucík: Marchas y polcas*. Václav Neumann. DVD Arthaus Musik56
- Dvorák/Lalo:** Conciertos para violoncello. Moser, Hrusa. Pentatone56
- ¡En Fiesta tan Alegre!** Villancicos de Durango y obras de Fernández de Huete, Aguilera de Heredia y Ruíz de Ribayaz. La Boz Galana. Lindoro64
- Gerzawa, Hibla.** Obras de Chaikovsky, Rachmaninov, Miaskovski y Prokofiev. Ganlina. Melodiya63
- Haendel:** *Partenope*. Gauvin, Jaroussky, Minassi. Erato57
- Hidalgo:** *Música para el Rey Planeta, Tonos y Villancicos*. Recasens. Lauda Musica58
- Kasarova, Vesselina.** Arias de Mussorgski, Dargomizhski, Chaikovsky, Rimski-Korsakov, Glinka y Borodin. Baleff. Genuin Select63
- L'Héritage de Petrus Alamire.** Obras de Champion, Sticheler, De Févin, Forestier, Desprez y anónimo. Paul van Nevel. Cypres65
- Lalo:** Canciones completas. Christoyanis, Cohen. Aparté58
- Les Éléments.** Obras de Rebel, Locke, Marais, Rameau, Telemann y Vivaldi. Jordi Savall. Alia Vox65
- Live in Paris.** Obras de Chopin y Chaikovsky. Lang Lang. DVD Sony ..67
- Ligeti/Schubert:** *Musica ricercata, Impromptus op. 90*. Noelia Rodiles. SOLFA58
- Marcello:** *Salmos, Chacona de la sonata n°12, op. 2*. Smith, Ayrton. Signum..59
- Mayr:** *Réquiem*. Thornhill, Ruckgaber, Hauk. Naxos59
- Mozart:** *El rapto en el serrallo*. Johannsen, Eriksmoen, Jacobs. Harmonia Mundi52
- Mozart/Weber:** Quintetos para clarinete y cuerdas. Estellés, Jousia Quartet. IBS59
- Pienné:** *Paysages franciscains op. 43, Les Cathédrales, Scherzo-Caprice op. 25*. Bavouzet, Mena. Chandos60
- Rachmaninov:** *Liturgia de San Juan Crisóstomo op. 31*. Nicholas Fink. Carus60
- Rachmaninov/Stravinsky/Shchedrin:** Conciertos para piano y orquesta. Matsuev, Gergiev. Mariinski60
- Rameau:** *Zaïs*. Prégardien, Piau, Rousset. Aparté....60
- Ravel:** *Conciertos para piano en sol mayor y en do mayor/ Schmitt: J'entends dans le lointain*. Larderet, Kawka. SACD61
- Ravel:** *Conciertos para piano y orquesta en sol mayor y en do mayor/ Fauré: Balada en fa sostenido mayor para piano solo op. 19*. Wang, Bringuier. Deutsche Grammophon.61
- Rimski-Korsakov:** *La novia del zar*. Peretiakho, Rachvelishvli, Barenboim. Belair53
- Saint-Saëns:** *Introducción y Rondó caprichoso, La musa y el poeta, Sinfonía n°3*. Geller, Gibbs, Stern. Reference Recordings ...62
- Satiesfiction.** Promenades with Erik Satie. DVD Accentus Music ...67
- Schubert:** *Sinfonías. Misas 5 y 6. Alfonso y Estrella*. Orgonasova, Harnoncourt. BPHR50
- Schumann:** *Liederkreis op.39, Frauenliebe und leben op.42*. Röschmann, Uchida. DECCA51
- Siegel, Gerhard.** Obras de Schoenberg, R. Strauss y Henssenberg. PROFIL64
- Smetana:** *Cuartetos de cuerda 1 y 2*. Cuarteto Pavel Haas. Supraphon.62
- Strauss:** *Canciones*. Rozario, Owen. Stone Records ...62
- Venecie Mundi Splendor.** Obras de Marchettus de Padua, Landini, Ciconia, Romanus, de Lantins y de Monte. Caudia Caffagni. Arcana65
- Villazón, Rolando.** Canciones de Bellini, Verdi, Donizetti y Rossini. Bartoli, Armiliato. Deutsche Grammophon.64
- Vivaldi:** *12 conciertos op. 7*. Guglielmo, Fabretti. Brilliant Classics63
- Wagner:** *El oro del Rin*. Goerne, De Young, Zwenen. Naxos63
- Weber:** *El cazador furtivo*. Eröd, Dohmen, Thielemann. DVD Unitel Classica66



Scherzo tienda

Suscripciones,
números sueltos,
artículos,
críticas,
y mucho más

www.scherzo.es

68 **sch**erzo

ALBERTO GINASTERA

1916-1983



El 11 de abril se cumplirán los cien años del nacimiento de Alberto Ginastera, no sólo uno de los músicos más importantes de América sino de los que construyeron a lo largo de su época una obra más personal. Este dossier le rinde homenaje haciendo hincapié en su formación, su influencia, su relación con España y sus óperas. Queremos agradecer a Boosey & Hawkes, editores del compositor, su colaboración a la hora de ilustrar este dossier.

AMÉRICA, UN CONTINENTE MUSICAL

Preludio prehistórico en el París de preguerra

Tocó a los compositores americanos nacidos entre la última década del siglo XIX y la primera del XX establecer lo que podríamos denominar continentalidad musical de América. Varias características comunes los relacionan aunque no se pueda hablar de un movimiento organizado, lo cual le da mayor relevancia real y le reconoce un más fuerte impulso creativo. Las fuentes tradicionales de información y dependencia pasan de ser italianas y francesas para referirse a las zonas germánica y eslava. Es decisiva la autodidáctica de los compositores y su desligue de las instituciones y tendencias dominantes en las escuelas y conservatorios. El fulcro deja luego de ser Europa y se traslada a Estados Unidos, cuya presencia se torna dominante gracias al cine y al jazz. Se abre campo la polémica acerca de los nacionalismos y el universalismo. Los intercambios van y vienen, del Norte al Sur y viceversa; el gran modelo de vida urbana moderna es norteamericano pero los músicos nórdicos se ocuparán de materiales sureños y así Aaron Copland, Leonard Bernstein y Morton Gould. Pequeñas formas de origen anónimo —el son caribeño, el samba brasileño, el tango argentino, el corrido mexicano— se vuelven cosmopolitas y merecen imitaciones por todas partes.

Diversas conmociones políticas, económicas y sociales contribuyen al fenómeno. La guerra de 1914, que es un ejercicio de autodestrucción europea, altera la centralidad del Viejo Mundo, a la vez que las vanguardias, provenientes de la posguerra europea, hallan un fuerte eco en América y se tiñen de coloridos locales. Ante la imagen de la decadencia y el caos del antiguo centro, América merece el don de la renovación con figuras míticas como la primavera de los pueblos y el *mundonovismo*, que retoma la primordial calidad americana del Nuevo Mundo, el lugar de la refundación utópica de la humanidad, con el prestigio de lo natural, lo primigenio y cierta narrativa mítica del origen. La música, lenguaje desprovisto de palabras, es el medio privilegiado donde las mitologías de lo primordial encuentran inmediata cabida.

Si circunscribimos el hecho dentro de la América Latina, advertimos dos polos ligados por una fecha: 1910, el comienzo de la revolución mexicana, cuya sucesión de etapas violentas ocupa unos veinte años y deja una sangrienta huella (un millón de muertos) y la suntuosa celebración del centenario argentino, cuyo emblema tópico es el país de la opulencia rápida y la estabilidad social y política. México es el drama del mestizaje entre aborígenes y conquistadores externos. Argentina, el drama del desarraigo del emigrante y su fluyente identidad por los horizontes de un simbólico desierto. Ambos interrogantes identitarios se ahincan en la música, lugar de las armonías consonantes y disonantes, los sonidos que colaboran y los que pelean.

Hay un evento crucial en la historia de la música que puede servir de perno para este complejo y extenso panorama: el estreno parisino, glorioso y escandaloso, de *La consagración de la primavera* de Stravinski en 1913. Esa noche, como si se hubiera organizado un encuentro simbólico, están en la sala del Champs Elysées dos americanos que representan aquellos polos: el mexicano José Vasconcelos y la argentina Victoria Ocampo. No se conocen y jamás se tratarán. Ambas personalidades serán, cada quien en su país, dirigentes de empresas culturales decisivas acer-

ca de la confluencia americana de las culturas. Recordando el suceso, habrán de decir algo sintomáticamente parecido: sus sensibilidades americanas fueron tocadas al igual por esa música hecha a partir de una liturgia prehistórica —la elección y el sacrificio de la doncella— y convertida en las manos de un músico ruso en una de las claves del imaginario propio del siglo XX: el encuentro, el choque y la conciliación de lo primitivo y lo avanzado, de la rudeza primaria y la extrema sofisticación. José y Victoria sintieron que venían de un mundo donde lo original seguía intacto y eran, a la vez, unos sujetos cultos y cosmopolitas que estaban alertas a la novedad de la historia. Al escuchar a Stravinski, lo americanizaron. Quien visite la versión que Gustavo Dudamel, un venezolano, propone de la partitura stravinskiana, podrá viajar en efecto por ella como por una selva subtropical del Nuevo Mundo. Y, de algún modo, sin saberlo, porque Stravinski estaba proponiendo a los futuros músicos de América un encuentro similar aunque de sentido contrario. La vejez de la historia se renueva en el trauma de la vanguardia y descubre, bajo las capas geológicas de los siglos, el humus virginal de un recomienzo. Si los decadentes del Ochocientos habían admitido la seducción de las antiguas civilizaciones de Oriente, los artistas del flamante siglo lo harán con las formas elementales de África y América.

Algunos nombres ejemplares



Quizá sea el brasileño Heitor Villa-Lobos (1887-1959) el primer músico americano que produce cierto impacto de su autoctonía en Europa. Referencias americanas había recibido la música europea a manera de componente exótico, desde las Indias incaicas y aztecas de la ópera

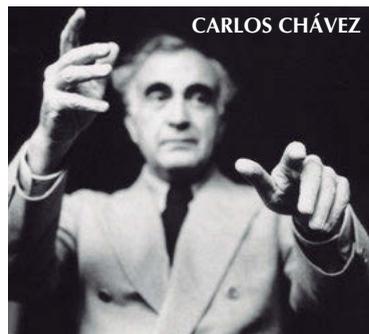
barroca. Los maestros del Nuevo Mundo habían tomado el modelo como una cita pasada por el romanticismo y así el mexicano Melecio Morales, el brasileño Carlos Gomes y los argentinos Arturo Beruti, Héctor Panizza y Felipe Boero habían hecho aparecer en sus óperas indios, gauchos, criollos y mulatos que cantaban como personajes de Verdi, Giordano o Mascagni. Villa-Lobos, en cambio, había optado por el folclore caboclo, afrobrasileño y carioca para traducirlo a un lenguaje técnicamente universal pero inédito de precedencias estéticas. En el París de los años veinte, hambriento de frescuras lejanas, puso su buey en el tejado, según quiso llamarse un famoso local parisino.

Alumno de su padre, un músico aficionado, Villa-Lobos parece ser que sólo tuvo una sola preparación formal, el violonchelo, instrumento al cual dedicó unas cuantas de sus mejores páginas. En los conservatorios de su tierra ganó fama de mal alumno —un caso repetido en la historia de la música— aunque sus profesores siempre reconocieron hasta la admiración sus grandes facultades. Heitor prefería la vida bohemia y el oficio callejero del *seresteiro* (serenate-

ro), la murga carnavalesca, la recopilación de la música negra y criolla de los cantores ambulantes.

Zambullido en aquel París de 1924, más que seguir a los maestros prefirió ejercer la autodidáctica. Aprendió a D'Indy pero solo y por su cuenta. Hizo gracia a los vanguardistas franceses, algunos de los cuales, como Darius Milhaud, bebieron en fuentes brasileñas. Y así, de tan irregular manera, volvió cargado de fama ultramarina a Brasil en 1930. Muchas de sus obras se hicieron populares y, dejando atrás su retrato de mal estudiante, enseñó y fundó instituciones. Siempre fue receptor de juicios contradictorios: un músico inspirado, de rico melodismo, inclinado a la facilidad y capaz de notorios fallos técnicos. Recuerdo la socarrona y graciosa opinión que le oí a Andrés Segovia, excelente intérprete de tantas obras suyas: “¿Villa-Lobos? Una tercera de genio, una quinta de talento y una octava de ignorancia.” Ahí queda eso.

Subrayo dos calidades ya expuestas: la fe en la autodidáctica y la noción de estar fundando una música propia, no sólo de la persona sino de un espacio geográfico y humano compartido por multitudes. Agrego otra, esta vez estructural: la consagración norteamericana, un *label* que lo ayudó a circular por el mundo, incluido el cine de Walt Disney, que es un mundo en sí mismo. Americano, consiguió que Pepe el Carioca aprendiera a Bach. La música es universal pero siempre lo es hecha desde algún rincón del universo. De su abrumador catálogo hay que citar escasos títulos, como para cumplir. Elijo, sus *Bachianas brasileiras* aparte, un ballet: *Urapurú*; un poema sinfónico: *Amazonas*; y dos series pianísticas: *Saudades da selva brasileira* y *A lenda do Caboclo*.



CARLOS CHÁVEZ

Del mexicano Carlos Chávez (1899-1978) destaco dos insistencias: lo autodidáctico del fundador y su contacto con pueblos indígenas a los cuales, en especial, los tlaxcaltecas, pertenecían algunos antepasados suyos. Su formación coincide con el proceso revolucionario. En 1910 cae Porfirio Díaz y en 1921 es presidente Álvaro Obregón, con el citado Vasconcelos de director cultural y su inclinación indigenista (“Por mi raza hablará el Espíritu”). Es él quien encarga a Chávez un ballet de asunto azteca, *El fuego nuevo*. Otro rasgo ya enunciado se repite: su indiferencia ante el influjo europeo durante sus viajes de 1922 y 1949 —dos posguerras— y, por el contrario, sus decisivas experiencias norteamericanas, en 1923-1924 y 1926-1928, ésta en Nueva York. Allí, en contacto con Copland, Varèse y Cowell, se conforma su identidad americana, que luego difunde en la enseñanza y la dirección orquestal, larga tarea que involucra a la práctica totalidad de la música mexicana. En ella se incluyen las academias donde se estudian las músicas populares americanas, africanas y asiáticas.

En Chávez funciona creativamente la polémica musical de América, la síntesis entre casticismo y cosmopolitismo. Hay obras suyas de inspiración indígena: *Los cuatro soles*, *Sinfonía india*, *Xochipili*, la tocata para percusión del ballet *Toxcatl*, quizá su obra más afortunada entre los públicos. Pero se observan asimismo en su música zonas donde campea la herencia del romanticismo popular propio del porfiriano y una búsqueda de desnudez expresiva neoclásica en los ballets y representaciones de tragedia con asuntos griegos. Con ello volvemos a la presencia ineludible de Stra-

vinski: de los aztecas a las Musas apolíneas, de la exploración rítmica indígena a la melodía de amplio despliegue que no desdeñaría Chaikovski. Mestizaje: América.

Silvestre Revueltas (1899-1940) queda cerca de Chávez, aunque su obra, en cuanto a extensión, resulte incomparable por la relativa brevedad de su vida. También en él se dan los estudios locales (Durango, Colima) y la marca de sus cursos en Austin (1916) y Chicago (1928). A ello cabe



SILVESTRE REVUELTAS

añadir su estancia en España (1931) durante los años republicanos. Más allá de los rasgos que vengo apuntando, Revueltas añade este componente hispánico, traspuesto por la ideología revolucionaria (*Requiem por Federico García Lorca*) y las incursiones en el cine: *Redes* de Fred Zinemann y *Vámonos con Pancho Villa* de Fernando de Fuentes, una de las obras maestras del cine latinoamericano, para la cual Silvestre, que aparece como actor haciendo de pianista en un burdel, compone una suerte de imponente oratorio sinfónico-coral alimentado con las canciones anónimas de los villistas. También cumple con el modelo stravinskiano de síntesis aborígen-vanguardista en *Sensemaya* y *La noche de los mayas*. Cabe señalar que, a pesar de sus ironías sobre el asunto, incorpora algunos instrumentos indígenas cuando le parece pertinente, desafiando el (mal) gusto del turista norteamericano por estas cosas.



ALBERTO GINASTERA

Annemarie Heinrich

El caso Ginastera

Sin el ingrediente revolucionario mexicano ni los poderosos mestizajes intercontinentales del Brasil, la Argentina de Alberto Ginastera (1916-1983) tiene, a la vez, rasgos comunes con el proceso anterior y algunas matizaciones propias. Se agudizan por la obra ginasteriana, extensa, rica de géneros, magistral en materia de formatos pues abarca prácticamente todos, sugestiva en cuanto a vertientes y etapas. Abundan quienes lo consideran como el mayor músico de América Latina. Siendo yo aborígen argentino, me caben las generales de la ley y delicadamente me inhibo de juzgar.

Nacido en plena época *áurea*, por así decirlo, de la historia moderna en su (nuestro) país, su formación fue académica y resultó premiada porque destacó enseguida como el Mejor de los mejores. Pero, con todo, su vocación prescin-

dió de ella y se inscribió en la autodidáctica. La Argentina musical estaba dominada por la herencia francesa de la Schola Cantorum de París y reinaba en un espacio nacionalista. Esta escuela había sido fundada por Julián Aguirre, alumno en Madrid de Emilio Arrieta, destacado, sobre todo, por su tarea de recopilador, en especial del folclore de la llanura. Una cuña hispanizante que incidió también en Ginastera y algún otro músico de su promoción. Los maestros del nacionalismo —Carlos López Buchardo, Alberto Williams, Floro Ugarte— debían lo suyo a la academia de Francia, incluso en lo que ésta admitía *germanizar* un tanto, aplicada a citas del folclore local, entendido como pampeano, en armonía con la riqueza principal argentina, agroganadera. Hubo ópera —Arturo Beruti, Héctor Panizza, Pascual de Rogatis, Felipe Boero— de neto cuño italiano. Ginastera prescindió de todo esto y trabajó desde la fundación, estudiando por su cuenta a Stravinski, Bartok y Prokofiev. No abandonó, en una primera época, su adscripción nacionalista, mas sus resultados fueron divergentes de toda la herencia local.

El país vivía en la década de los años 1930 los resultados de la Gran Recesión y el golpe de Estado de aquel año, que inició la nefasta serie. En lo cultural, incluidas las pesimistas reflexiones de algunos pensadores como Ezequiel Martínez Estrada, se daba cierta floración y, aumentando la cursilada, cierto esplendor. La década anterior había producido la irrupción de las vanguardias: el ultraísmo en la literatura, el *art déco* de los hermanos Kalnay y los albores del racionalismo —Virasoro, Prebisch, Williams— en la arquitectura, Husserl y Scheler con Francisco Romero, más Heidegger con Carlos Astrada en la filosofía, una mezcla de Lenormand y Freud en el teatro psicológico de Samuel Eichelbaum, un creciente negocio de cine nacional con antecedentes anecdóticos en el mudo y fortalecido por el sonoro. Incluso en la pintura hubo una figura de notoriedad europea, Emilio Pettoruti, activo en la Italia del futurismo, luego uno de los iniciadores del cubismo sintético y autor, según parece, del nombre de *Abstracción* aplicado a cuadros de tal carácter.

En materia de música, aparte de la tradición operística propia de una población inmigratoria, cabe recordar la acción de la APO (Asociación del Profesorado Orquestal) que difundía, entre aclamaciones y pateos —ambos muy bien organizados— las novedades del tiempo. En este orden ha de tenerse en cuenta que directores de primer nivel, como Ernest Ansermet, Fritz Busch y Erich Kleiber —estos dos últimos, exilados del nazismo— vivieron largas temporadas en Buenos Aires, estrenando, entre otros, al joven Ginastera.



JUAN CARLOS DE PAZ

Rescato entre los compositores un par de nombres cercanos al anterior. Juan Carlos Paz (1901-1972) cursó —de nuevo el paradigma— las enseñanzas de la Schola Cantorum y luego se entregó a la autodidáctica, llegando tempranamente a componer en plan serial dodecafónico (1934) y tomando como modelo a Anton Webern. Concentrado en la música para la escena y el cine, la obra de Paz se diluyó en los programas pero resultó persistente en cuanto a organizador y doctrinario de una verdadera generación musical. Participó en los conciertos de la mencionada APO de los años veinte, fundó en 1929 el Grupo Renovación junto con

los hermanos Castro y Gilardo Gilardi y, en 1937, un club decididamente dodecafonista, el Nueva Música. También se le deben textos teóricos, entre los cuales uno referencial sobre Arnold Schönberg (1954).



JUAN JOSÉ CASTRO

novedosos repertorios y en la tarea de organización generacional ya mencionada. En cuanto al espacio donde enseñada ha de trabajar Ginastera, corresponde señalar sus tres zonas: el nacionalismo ampliamente argentinista (*Martín Fierro*, *Sinfonía argentina*, *Tangos para piano*), el universalismo dominado por una noción abstracta de la música (*Concierto para piano*, *Suite introspectiva*) y una cuña hispanizante, que continúa la introducida por el fundador Aguirre y ocupa también parte de los catálogos de otros compositores argentinos como Carlos Guastavino y el propio Ginastera, en especial dentro de la canción de cámara. Castro escribió asimismo un cancionero con letra en castellano de fuente española y en gallego. Compuso un par de óperas sobre textos lorquianos (*Bodas de sangre*, *La zapatera prodigiosa*) y un homenaje a su reconocido maestro Manuel de Falla (*El llanto de las sierras*). En una de sus incursiones operísticas, Ginastera también se vale de un libreto debido al español Alejandro Casona, evocador del medievo peninsular: *Don Rodrigo* (1959). La muerte del músico impidió concretar un proyecto similar sobre un texto de Camilo José Cela.

A partir de este cañamazo histórico se teje la obra de Alberto Ginastera (1916-1983). Arranca del nacionalismo, un elemento que volverá a lo largo de su obra pero no de modo repetitivo sino reformulado, una suerte de constante reflexión acerca de lo que significa un lugar, una localización, en un arte esencialmente universal por lo intraducible, que es la música. En este sentido, Ginastera se refiere a un país sin una implantación indígena fuerte, asentada en ciudades (Perú, México) o dominante en espacios aún prehistóricos (Brasil). Tampoco hay un componente racial notorio y traído de ultramar, como en el Caribe donde floreció una variante afrocubana de la zarzuela española en las obras de Gonzalo Roig y Ernesto Lecuona. Lo aborigen hubo de buscarlo Ginastera en fuentes indirectas: el Noroeste con estribaciones incaicas (*Impresiones de la Puna*, *Cantos del Tucumán*), leyendas guaránicas (*Panambi*) o mitos quechuas vinculados con el remoto origen de nombres argentinos (Tucumán en *Ollantay*). Tal vez la genuinidad suya se reclame de los aires y bailes de la llanura, ya presentes en sus tres *Danzas argentinas*, escritas siendo poco más que un adolescente y ya bastante lejos de las enseñanzas institucionales recibidas. Con todo, la partitura que mejor retrata su actitud entrañable y a la vez erudita, irónica y lúcida mente distanciada, quizá siga siendo la *Obertura para el "Fausto" criollo*. Basada en un poema gauchesco de Estanislao del Campo, su referencia literaria es el jocoso encuentro de dos gauchos, uno de los cuales cuenta al otro que ha asistido a una representación de *Faust*, la ópera de Gounod, en el viejo teatro Colón de Buenos Aires. El encuentro del primitivismo campesino con la sofisticada y a

Juan José Castro (1895-1968) empezó su discipulado de modo convenido, con Vincent d'Indy en París (1920), pero luego se decantó hacia una variante expresionista que invoca más bien a la vanguardia germánica. Es importante, junto a su hermano José María, en la dirección de los



ALBERTO GINASTERA Y AURORA NÁTOLA

menudo ingenua versión del pacto mefistofélico importada de París, es una alegoría de la fundación de la Argentina moderna, un choque perplejo y divertido entre un mito europeo ancestral y el lenguaje de dos rústicos pampeanos, para quienes el Demonio es una suerte de enviado de la civilización a la cultura rural. Ginastera combina con astucia y refinamiento los temas de Gounod y los aires llaneros, de modo que la música suavice el choque entre ambas vertientes culturales.

La carrera ginasteriana tiene, según vengo diciendo, una etapa norteamericana decisiva, que lo catapulta a la fama internacional. Fastidiado un par de veces por el primer gobierno peronista, gracias al cual pierde su cátedra en la Escuela Militar y la dirección del conservatorio de La Plata, tiene una estancia en los Estados Unidos entre 1945 y 1947, contacta con músicos norteamericanos, Copland en primer lugar, y recibirá continuos encargos de instituciones oficiales y fundaciones privadas en el país del Norte.

Los resultados estéticos, especialmente a partir de su *Segundo Cuarteto para cuerdas*, lo conducen a una suerte

de universalismo de corte expresionista que le abrirá coincidencias con la atonalidad serial y la música aleatoria. Una habilidad suprema para formas y dispositivos lo dota para obras tan señeras como *Variaciones concertantes* —una de las más bellas páginas del siglo XX—, un par de conciertos para piano, otro par para violonchelo —que no paldescen ante los ejemplos de Elgar, Kabalevski o Shostakovich— otro para arpa, un igual para violín y una sonata para guitarra que más de un especialista considera la mejor de la centuria.

La polémica interna entre casticismo y cosmopolitismo alcanza en Ginastera una conciliación que la crítica ha denominado *nacionalismo subjetivo*. Tras las obras antes citadas, a las que cabe sumar las *Pampeanas* y el popularísimo ballet *Estancia*, la experiencia universalista lo conduce a partituras de madurez que sintetizan los lenguajes más avanzados con la inspiración americana: la *Cantata para la América mágica* y el final *Popol Vuh*, cuyo número conclusivo no llegó a orquestrar. Es una obra magna, que se vale de la canónica orquesta occidental y una suma de instrumentos aborígenes y que invoca un texto centroamericano que describe la creación del mundo. No merece comparaciones como las parejas obras de Haydn, Milhaud y, si se quiere, el preludio del wagneriano

El oro del Rhin, narración donde el origen del cosmos es, a la vez, el de la melodía y la tonalidad.

Los avatares políticos argentinos, según se ha visto, lo tocaron malamente. En 1965, un dictador especialmente beatorro y represivo, prohibió su ópera *Bomarzo*, con letra de Manuel Mujica Lainez, autor de la homónima novela. Entre 1968 y 1971 Ginastera se estableció en Ginebra junto con su segunda esposa, la violonchelista Aurora Nátola. En la ciudad suiza lo alcanzó la muerte. Allí mismo habría de acabar sus días Jorge Luis Borges. Otros personajes fundacionales argentinos murieron en el destierro: José de San Martín, Bernardino Rivadavia, Juan Manuel de Rosas, Juan Bautista Alberdi, Domingo Faustino Sarmiento, Lucio Mansilla. Paradójico destino. Así lo parece el de un país de emigrantes que produce ilustres emigrados. No obstante, la música, que asocia consonancias y disonancia, sonidos que se juntan para colaborar o se enfrentan para pelear, sigue diseñando la ideal unidad de un continente.

LARGO VIAJE DEL NACIONALISMO A LA VANGUARDIA

El nacer en 1916 en un país de la América del Sur, coloca a Alberto Ginastera en una encrucijada que marcará toda su vida: la necesidad de recorrer el camino que lleva desde el nacionalismo a la vanguardia. Es algo que también marcará a los literatos y artistas plásticos hispanoamericanos de su misma generación y que tendrán que resolver de una manera personal y distinta. En música, la generación inmediatamente anterior a él muestra, en sus mejores ejemplos, una dualidad difícilmente resuelta y asumida de distintas formas. Así el chileno Domingo Santa Cruz o el mexicano Carlos Chávez, ambos nacidos en 1899, navegan a dos bandas en una diacronía curiosa si pensamos que una de las obras más vanguardistas de Chaves, *Caballos de vapor*, es de 1927 mientras la *Sinfonía india* o *Tambuco* (ésta nada menos que de 1964), son muy posteriores. Evolución y persistencia serían los términos clave. El nacionalismo acaba por llevar a una vanguardia con la que no combate sino coexiste. Él mismo dividía su obra en tres etapas: nacionalismo objetivo, nacionalismo subjetivo y neoexpresionismo. Pero no voy a seguir esa clasificación demasiado rígida puesto que hay más matices, más fundidos y algún retorno, de manera que su evolución se desarrolla en una síntesis en progresión que sería como una línea con dientes de sierra.

En realidad el problema era más antiguo pues el primer nacionalista americano de amplia difusión internacional, había nacido aún antes, el brasileño Heitor Villa Lobos (1887-1959), que se convierte en lo que en realidad le gustaría ser a cualquier joven músico iberoamericano: un nacionalista renovador. Pero no es fácil rehacer el camino trazado por el brasileño porque ya está hecho y los tiempos son muy otros.

El punto de partida no puede ser otro que el nacionalismo pero en la trayectoria de Ginastera pesan mucho su propia fecha de nacimiento, algunos aspectos de su misma formación y realidades específicamente argentinas como la floración de una vanguardia artística que en lo musical le enfrentaba de pleno a un figura muy activa, la de Juan Carlos Paz (1897-1972) que, además, era mayor que él.

Nacionalismo en diversos folclores

La formación tradicional de Ginastera, excelente por otra parte, se realiza en el Conservatorio Alberto Williams (un destacado nacionalista aunque hubiera estudiado con César Franck) y en el Conservatorio Nacional, entre otros, con Athos Palma (1891-1951) que era un músico culto —médico y filósofo además de compositor— y mucho más internacionalista en su lenguaje. Pero el camino natural que se le señalaba era el nacionalismo y así apunta en una obra ya tan juvenil como el ballet *Panambí*, compuesto en 1937 por un chico de veintiún años sobre una temática de indios guaraníes... Ginastera tiene la suerte de que una suite de la obra interese tanto a Juan José Castro como para estrenarla en el Colón. Y mucha más suerte de que la escuche Lincoln Kirstein, el director del norteamericano Ballet Caravan que inmediatamente le encarga otro ballet. Bien es cierto que el Caravan Ballet se deshace dos años más tarde y que el ballet *Estancia* no se bailará hasta 1952 pero, para entonces, ya existe la *Suite de danzas de "Estancia"*. Esta suite se convertirá en un éxito mundial, que aún persiste, y lanzará el nombre de Ginastera en Estados Unidos con una fuerza inesperada.

Panambí trata de indios en un país que había exterminado a los suyos en el XIX y que apenas los tiene a la hora actual. *Estancia* desarrolla estampas de la vida de los gauchos, es decir, folklore rural de un país tan urbano como para que, siendo de un extensión inmensa, más de la mitad de la población viva en la ciudad de Buenos Aires. De esta manera, Ginastera no tiene más remedio que volverse hacia el folklore urbano cultivando la milonga y un tipo de malambo que, aunque tenga un origen rural, se urbaniza. Curiosamente toca poco el tango aunque posteriormente uno de sus principales discípulos sea nada menos que Astor Piazzolla (1921-1992). Las obras que surgen son el *Malambo* de 1940, aunque otras obras lleven malambos en su interior: las *Canciones op.3* (1938) que integran quizá su más conocida melodía, la *Canción del árbol del olvido*, o las exitosas *Danzas argentinas* que escribe para Antonio De Raco. Otras obras, muchas bien conocidas, siguen este camino en el que los folclores tienen base real pero se inventan creativamente en no pocos momentos de las composiciones.

No debemos perder de vista que muchos tratadistas insisten en señalar los estudios que Ginastera realizó con Aaron Copland (1900-1990). Ese quizá fue el mejor resultado de la beca Guggenheim que, tras la segunda gran guerra, le lleva a Nueva York. Copland le da algunas clases en el Berkshire Center y en Tanglewood pero Ginastera ya estaba técnicamente formado. Pero lo que descubre en el compositor norteamericano es un estilo objetivizado, ecléctico y un poco distante que le permite desarrollar, si no un lenguaje propio, sí un estilo personal. Ello no va a cegar por completo la fuente nacionalista pero la va a hacer convivir con otras realidades sonoras. De hecho, es algo que Ginastera ya había presentido cuando compone hacia 1943 la *Obertura para el Fausto criollo* que se basa en una obra literaria de Estanislao del Campo (1834-1880) en la que describe la asistencia de un gaucho a la representación en el Colón del *Faust* de Gounod.

Expresionismo y objetividad: Paz y Di Tella

Ya en Estados Unidos la música ginasteriana se objetiviza. Es el caso *Dúo para flauta y oboe* (1947) o, en el mismo tiempo, la pieza coral *Hieremias prophetas lamentationis*. En 1948 escribe el *Cuarteto de cuerda n° 1* donde el material nacionalista se transforma en un afán formal a la europea que desconcertó a muchos. Esa senda llega hasta la *Sonata para piano n° 1*, de 1953 donde, mientras la técnica se objetiviza, lo nacionalista se subjetiviza mucho. Ese año es también el de una de las obras más abstractas de este periodo ginasteriano y también de las que con mayor éxito se mantienen hasta la actualidad: las *Variaciones concertantes* para orquesta de cámara, bastante amplia y abstracta, que es un gran trabajo orquestal que también pasará más tarde al ballet de la mano del famoso coreógrafo John Taras (1919-2004). Esta abstracción, aunque le suaviza el nacionalismo más evidente, no le convierte de golpe en un vanguardista porque usa un lenguaje ecléctico muy propio de la música norteamericana en la que vive en ese momento. De cualquier manera, el nacionalismo aún volverá con fuerza (y éxito) en la *Pampeana n° 3* que él mismo caracteriza como "pastoral sinfónica".

El camino hacia la vanguardia no se lo señala Copland

ni el ambiente de la música norteamericana que él vive. Primero va a ser un imperativo personal que se va a ir desarrollando poco a poco y que va a tener dos catalizadores principales: la presencia y actividad de Juan Carlos Paz y los trabajos del propio Ginastera para el Instituto Di Tella. Pero el camino es tan personal que, como veremos, estará marcado por una especie de sublimación del nacionalismo en una obra que mencionaremos un poco después y que se me antoja crucial en su trayectoria y en el de mucha música iberoamericana.

Juan Carlos Paz (1897-1972) fue compositor, crítico de arte (no sólo de música) y activo difusor de la música avanzada del siglo XX. Se le tiene por el introductor de la técnica dodecafónica en Argentina (probablemente en Iberoamérica pues lo hace antes que el brasileño-alemán Koellreutter) cosa que realiza en una fecha tan temprana como 1934. En 1937 fundó los conciertos de la Agrupación Nueva Música vitales para el conocimiento de realidades musicales modernas que no llegaban de otra manera a Argentina. Los compositores de mi edad, incluso anteriores, le recordamos por lo importantes que fueron en nuestra formación libros suyos de los años cincuenta llegados medio de tapadillo como *Arnold Schönberg o el fin de la era tonal* y, todavía más, la *Introducción a la música de nuestro tiempo* publicados por la editorial bonaerense Nueva Visión.

No parece que Paz fuera un personaje fácil y, desde luego era un afamado polemista. Sus obras solían ser rechazadas por el público y vapuleadas por la crítica y, según él afirmaba, se solían tocar mal. Lo cierto es que como compositor era un excelente técnico que no acabó de realizar una obra realmente atractiva. Pero su influencia en las jóvenes generaciones fue grande y su desprecio por Ginastera muy explícito. La verdad es que se cayeron siempre muy mal a pesar de que tuvieron no pocos discípulos comunes. En teoría era él el mejor situado para dirigir la parte musical de un centro avanzado como era Di Tella... pero se le dio a Ginastera.

El Instituto Torcuato di Tella fue una institución fundamental para el desarrollo y modernización de las artes argentinas e iberoamericanas en general. Era una fundación privada nacida en 1958, poseía salas de exposiciones y un auditorio y desarrolló una enorme labor en las artes plásticas (de allí salió nada menos que Julio LeParc) y el teatro. En música instituyó el Centro de Altos Estudios Musicales en 1962 y confió su dirección a Alberto Ginastera, quien realizó una impresionante labor en él aunque fuera por no muchos años, ya que el compositor entró en conflicto con las autoridades argentinas en 1968 y el régimen del general Onganía levantó una gran cruzada contra el Instituto como totalidad que acabó cerrando por la fuerza en 1970. Una enorme pérdida de la que la cultura argentina no se recobraría del todo nunca.

Ginastera hizo pasar por el Centro a Copland, desde luego, pero principalmente a grandes figuras de la música europea de aquel momento, desde Messiaen a Nono o Xenakis, que formaron a lo mejor de la vanguardia musical subsiguiente del Cono Sur, que había sido atraída por la calidad de los estudios y un generoso aporte de becas. Incluso compositores algo más mayores y conectados con

Paz aprendieron y enseñaron allí, como Antonio Tauriello, Francisco Kröpfl o Gerardo Gandini. Y de allí surgieron grandes nombres posteriores como los brasileños Marlos Nobre y Jorge Antunes, el boliviano Alberto Villalpando, los colombianos Blas Atehortúa o Jacqueline Nova, peruanos como Edgard Valcárcel o César Bolaños, uruguayos como Antonio Mastrogiovanni, chilenos como Gabriel Brncic o Miguel Letelier, ecuatorianos como Mesías Maiguashca, incluso centroamericanos como el guatemalteco Jorge Sarmiento y, naturalmente, multitud de argentinos. Pocas veces se ha reunido tanto talento en Sudamérica, ni en ninguna otra parte, como entonces y la verdad es que Ginastera lo hizo sensacionalmente bien. Y además tomó buena nota para una evolución coherente de su propia música.

Una cantata mágica

Particular significación tendría el *Cuarteto de cuerda n° 2*, de 1958, quizá porque, siendo una obra de éxito, no fue muy bien entendida, ya que su complejidad rítmica se supuso un derivado folclórico cuando en realidad venía a ser una nueva manera de trabajar una técnica objetivada. Que quizá derivaba de la experiencia con los temas nacionalistas, es muy probable, pero eso va a

pasar con la obra en la que en realidad se suele ver una más clara transición entre un antes y un después, una obra multicommentada y admirada: *Cantata para América Mágica*.

Compuesta en 1961 por encargo de la Fundación Fromm, *Cantata para América Mágica* origina un gran revuelo desde su estreno en Washington el 31 de abril de ese año bajo la dirección de Howard Mitchell con la uruguayo Raquel Adonaylo como solista. La obra, para soprano dramática y percusión (16 ejecutantes que hoy día se pueden reducir), usa textos de la culturas precolombinas, principalmente mayas, aztecas e incas. Estos textos fueron organizados y dispuestos poéticamente por Mercedes de Toro, dato que ha desaparecido de casi todas partes porque era la primera mujer de Ginastera y el posterior divorcio de ambos distó de ser pacífico.

Se trata de un intento de evocar la cultura precolombina que no es el primero en América pero sí uno de los más resonantes. Como de aquellas músicas quedan pocos rastros, Ginastera se ve obligado a usar una materia sonora que parte de una métrica stravinskiana, una tímbrica vareliana y unos primeros acercamientos al universo dodecafónico, hacia un serialismo integral sin olvidar un folclore más imaginado que real. Pero el resultado no es una amalgama sino una estilística coherente que acaba por resultar muy personal. El compositor usa entre los elementos percusivos dos pianos y distribuye la obra en seis cantos siendo el cuarto puramente instrumental y los demás incorporando la voz. El uso de la serie es bastante libre porque la divide en dos exacordios que en el movimiento sólo instrumental coinciden verticalmente en un total sonoro. En la melopea del *Canto de profecía* (el último) se permite usar cuartos de tono, algo que limitadamente estaba ya en el *Cuarteto de cuerda n° 2*. Incluso se pueden ver, también hacia el final, ritmos de escritura aleatoria que se acercan también a esta técnica entonces en plena explosión. El canto es de un dra-



Annemarie Hinrichs

matismo casi operístico con saltos interválicos a veces enormes. La obra tuvo una acogida extraordinaria y no sólo cimentó un nombre internacionalmente bien apreciado sino que marcó la aparición del Ginastera vanguardista sin renunciar para nada a los valores comunicativos que le habían encumbrado en las obras nacionalistas. Incluso, tal vez por su título, se habló de un antecedente del famoso realismo mágico literario. Pero creo que tiene poco que ver y que un realismo mágico musical llegaría con algunos nombres de la generación americana siguiente como Marlos Nobre o Leo Brouwer.

De concertantes y ópera

Aunque las consecuencias de esta obra llegan muy lejos en la producción ginasteriana, digamos que de momento le orientan hacia dos vías principales: la escritura concertante y la ópera. Ni la *Cantata para América Mágica* era una ópera ni tampoco un concierto pero contenía elementos para una vivificación de ambas formas. Circunscribiéndonos por ahora a la música concertante, los primeros frutos interesantes de esa posibilidad formal nos llevan a los de arpa, violín y piano. El *Concierto para arpa y orquesta* es una obra compuesta antes de la cantata, ya que data de 1956, pero no se estrena hasta nueve años después de ser compuesta, en 1965, cuando Nicanor Zabaleta, que la había encargado, la estrena con la Orquesta de Filadelfia y Eugene Ormandy. Se trata de una obra que especula sobre una transacción entre nacionalismo y serialismo. Su parte solista fue bastante retocada por el dedicatario ya que el compositor no estaba familiarizado con el instrumento, y si el primer movimiento de los tres tradicionales en que se extiende es una forma sonata, el segundo es un acercamiento al dodecafonismo que cae en el tercero claramente en un nuevo malambo más abstracto que los juveniles.

Mucho más complejo es el *Concierto para violín y orquesta*, de 1963, que es una pieza netamente expresionista y serial que comienza con una amplia cadencia, posee varios estudios sinfónicos y acaba en un movimiento perpetuo que desvela ciertos dejes nacionalistas. La obra era para la Orquesta Filarmónica de Nueva York en la temporada inaugural del Lincoln Center con Ruggiero Ricci como solista destinatario.

Por su lado, los conciertos pianísticos son dos. El *Concierto para piano y orquesta n° 1* data de 1961 mientras el *Concierto para piano y orquesta n° 2* es de 1972. El primero fue un encargo de la Fundación Kusevitzky estrenado en Washington en el mismo festival que la *Cantata para América Mágica*. Es una obra plenamente expresionista, bastante objetivizada en la mayoría de los pasajes pero también con claros elementos derivados de un nacionalismo más alambicado. El primer movimiento se inicia con la cadencia solista seguida de variaciones, un scherzo colorista motejado por el autor como "alucinante", un tiempo muy lento y una *Toccata concertata* que es una cumplida transacción entre ritmo ancestral y forma objetivizada. El segundo de los conciertos fue pedido por la Orquesta de Indianápolis y es más libre formalmente, avanzando en una escritura más moderna y abstracta. Comienza con *32 variazioni sopra un accordo di Beethoven* que es un magnífico ejercicio de música pura. El segundo movimiento es un scherzo destinado a la mano izquierda mientras el tercero, *Quasi una fantasia*, especula con la serie aplicada a estructuras también beethovenianas. El *Finale prestissimo* es un típico ejemplo rítmico en el que Ginastera muestra cómo su antiguo apego a las danzas folklóricas se ha convertido en una fuerza motriz más abstracta. Capítulo aparte dedicaremos a sus conciertos para violonchelo y orquesta.

Y, aunque las óperas tienen en este dossier un tratamiento aparte, las mencionaremos como consecuencia dramática de la *Cantata para América Mágica*. La primera fue *Don Rodrigo*, encargo del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y que el Teatro Colón estrena el 24 de Julio de 1964. El libreto era de Alejandro Casona y ambos artistas tenían más claro que querían dramatizar una leyenda y no exponer un hecho histórico. Ginastera puede así hacer una obra de rasgos expresionistas en la que los elementos seriales y otros de diversa naturaleza conviven en un lenguaje recio que planta un primer paso sólido en este terreno. El éxito que la obra tiene inmediatamente en Nueva York le permite abordar su segunda y más conocida obra, *Bomarzo*, que tan importante iba a ser en su vida. La obra es estrenada por los encargantes, la Sociedad Operística de Washington, el 19 de Mayo de 1967 y menos de un año después triunfa en Nueva



Alberto Ginastera, Aurora Nátola y Mstislav Rostropovich, 1978.

York. El libreto de Manuel Mujica Láinez, sobre una novela propia, trata sobre un noble secundario del XVI italiano, Pier Francesco Orsini, un monstruo físico y un retorcido mental que confieren a la obra un ambiente extremadamente expresionista, sombrío y muy dramático en el que el serialismo libre articula la música.

Bomarzo representó su ruptura con la Argentina de Onganía que prohíbe la representación en Buenos Aires de la ópera en 1968. Ginastera emigra a Estados Unidos y dos años después fijará su residencia en Ginebra hasta su muerte. Pero antes da a la luz, también para Washington y dentro de las inauguraciones del Kennedy Center, *Beatrice Cenci*, su tercera ópera sobre un libreto de William Shand adaptado al español por el propio compositor. Otro personaje italiano y bien tortuoso que había sido literariamente tratado por Stendahl (en *Crónicas italianas*), Shelley, y en el teatro de la crueldad de Artaud. De pasada diré que, sin ser la más conocida, es la más avanzada y dramática de sus óperas.

El violonchelo en su vida

Toda la última etapa de la carrera de Ginastera está marcada por su matrimonio y colaboración con la gran violonchelista Aurora Nátola con quien se casa en 1971 tras un divorcio sonado de Mercedes del Toro coincidente con su exilio de Argentina. Buena parte de las últimas composiciones de Ginastera tienen como protagonista al violonchelo o están orientadas por el infalible instinto musical de Aurora.

Para empezar, los dos conciertos para violonchelo. Des-

de la *Pampeana n° 2* en 1950, Ginastera no había concedido mucho campo al violonchelo como instrumento principal. El *Concierto para violonchelo y orquesta n° 1* surge en 1968 para la Orquesta Nacional de Washington en el momento en que surge su relación con Aurora Nátola. No es tan evidente la presencia de ella como en el segundo concierto, que le estará dedicado, pero sí intervino en la versión final de la parte solista. Comienza con un *Adagio molto appassionato*, expresivo y expresionista con elementos seriales. Sigue un movimiento dual integrado por un *Presto sfumato* y un *Trio notturnale* inserto entre las dos partes del presto, y concluye con un *Assai mosso ed esaltato-Largo amoroso*. Obra mixta con lejanas raíces nacionalistas pero apariencia general objetivizada y de fuerte expresionismo que afecta incluso a la intención lírica del final. El *Concierto para violonchelo n° 2* es de 1980 y sí está dedica-

dos un estilo personal. Una obra característica de ese proceder es la importante *Sonata para guitarra* escrita en 1976 para Carlos Barbosa Lima. No había dedicado atención anterior al instrumento, al menos directamente, pero se puede rastrear en sus obras un acorde muy utilizado que se basa directamente en la afinación guitarrística. La obra es de una gran amplitud, más de lo habitual con el instrumento, y de una gran complejidad pero muestra claramente la unidad lograda a través de una amalgama de elementos. El *Esordio* inicial, complejo armónicamente y con efectos directos sobre el instrumento, sabe integrar también ecos lejanos de la vidala folclórica. También complejo es el *Scherzo* cuya variedad se unifica al final en una cita del laúd becmeseriano de *Los Maestros Cantores* de Wagner. El *Canto* es un prodigio de ornamentación sobre material muy escaso y el *Finale* es una exhibición virtuosa que parte tanto

de lo folclórico como de la abrumadora pero variada influencia de Stravinski y Bartók.

El tramo final ginasteriano muestra también un gusto por la forma cantata. Ya había extraído sendas cantatas de las óperas *Don Rodrigo* y *Bomarzo*, y la ya citada *Serenata sobre poemas de Pablo Neruda* lo es aunque sea de cámara. Pero un cantata importante, concebida por primera vez como tal (las operísticas aparte) desde la *Cantata para América Mágica*, es *Milena*, para soprano y orquesta, realizada en 1970 sobre un collage de textos epistolares de Kafka en inglés. Son seis intensos movimientos de compacta amalgama técnico estilística que nos suena a Ginastera de la primera a la última nota. Y una hermosa síntesis del modalismo gregoriano hasta la vanguardia la muestra *Turbæ ad Passionem Gregorianam*, solicitada por el Mendelsohn Club de Filadelfia, que celebraba su centenario en 1974, y que lleva cantantes gregorianos, coro de niños, coro mixto y orquesta. No es una obra que por sus grandes medios se haya hecho mucho pero sí es una pieza impresionada donde la síntesis es de la música religiosa de todos los tiempos sin ras-

tros aparentes de nacionalismo.

Totalmente diferente será la siguiente y última cantata que vuelve a la obsesión precolombina y que indaga en músicas más folclorizadas que folclóricas, buscando un nacionalismo que atañe ya a todo el continente como en alguna manera lo había hecho *Cantata para América Mágica*. Nos referimos a *Popul-Vuh*, de 1983, una obra final en siete movimientos, el último dejado sin terminar por la muerte del autor, y que, pese a ser un encargo de la Orquesta de Filadelfia, impresionada tras el estreno de *Turbæ*, se estrenaría póstumamente por la Orquesta de Saint Louis y Leonard Slatkin. Puede parecer absurdo que la califique de cantata puesto que es una obra puramente instrumental pero su forma y temática me llevan a ello. Trata de manera muy explícita las leyendas mayas sobre la creación del mundo y su abundante percusión pero también su indagación en un folclore imaginario precolombino la acercan mucho al clima de *Cantata para América Mágica*. No es por casualidad que ambas obras se hayan grabado juntas en disco. Ginastera insiste en un camino de música narrativa bastante novedoso en él. Sin duda es la obra más ambiciosa del autor y la eclosión final de todo ese largo recorrido desde el folclore explícito hasta la vanguardia experimental que acaba fundiéndose en un todo creativo absolutamente personal, dejándonos definida la figura y la obra de uno de los más grandes compositores del siglo XX.

Adrian Siegel



Alberto Ginastera y Robert Page, director de la Orquesta de Filadelfia en el estreno de *Turbæ*, 1974.

do a Aurora Nátola siendo una de las obras verdaderamente grandes de Ginastera. Empieza con unas poéticas *Metamorfosis su un tema* seguido por un aéreo *Scherzo fuggevole*, un maravilloso *Nottilucente* y una *Cadenza e Finale rustico*. Obra de poderoso aliento poético representa una buena síntesis de las técnicas y estéticas desarrolladas por el autor a lo largo de su carrera.

Dos obras importante más marcarían su colaboración con Aurora Nátola. *La Serenata sobre poemas de Pablo Neruda* y la *Sonata para violonchelo y piano*. La *Serenata* es muy interesante porque no se trata de una serie de canciones sino de una obra formal en tres movimientos que integra los textos de Neruda. Está escrita para barítono y violonchelo solistas con un grupo de cámara y data de 1974. Sus tres movimientos, *Poetico*, *Fantastico* y *Drammatico*, ilustran perfectamente el ambiente en que se desarrollan con un lenguaje muy amplio que es realmente una síntesis de todo lo que Ginastera exploró en su carrera. Más esencial aún es la *Sonata para violonchelo y piano* de 1979 integrada por un *Allegro deciso*, un *Adagio passionato*, un *Presto mormoroso* y un *Allegro con fuoco*. Obra lírica y a la vez poderosa que muestra la síntesis lingüística final del autor.

Hacia el final

Todas las obras de la etapa final de Ginastera muestran un fino eclecticismo de síntesis en el que se dan cita técnicas y estéticas de toda su carrera para constituir sin comple-

SEXO, LUJURIA Y MUERTE: LAS ÓPERAS DE ALBERTO GINASTERA

Cuando Alberto Ginastera recibió el encargo de componer la primera de sus óperas contaba ya con cuarenta y seis años de edad y era una figura de reconocido prestigio internacional. Comenzaba, además, a transitar el tercero de los períodos en los que él mismo había dividido su obra creadora, el “neo-expresionista”. En esta etapa se intensificó la búsqueda de procedimientos técnicos novedosos a la vez que decreció de manera sensible la importancia que hasta ese momento había concedido a las características de tipo nacionalista. La página surgida de este encargo, *Don Rodrigo*, a la que en menos de un decenio siguieron *Bomarzo* y *Beatrix Cenci*, integró esa trilogía de trabajos líricos que consolidó la fama del autor y lo catapultó como el músico latinoamericano más importante de su tiempo.

Los argumentos de estas óperas muestran cualidades nada localistas así como marcado distanciamiento temporal —todos sus personajes son europeos y vivieron siglos atrás— y son dramas de perceptible intensidad que tratan situaciones trágicas provocadas por estados neuróticos incontrolados de sus protagonistas. Se exploran pasiones, crímenes, venganza o lascivia y se hace un empleo inusualmente explícito de la sexualidad.

Los dos primeros títulos se inscriben en la “década serial” (1958-1967) en la que el autor hizo gala de un abordaje bastante personal de la escritura dodecafónica, volcándose hacia el tratamiento heterodoxo de Alban Berg en vez del más estricto de Webern porque, según comentó en una carta a la musicóloga argentina Malena Kuss, que había sido alumna suya, “*el parámetro armónico es siempre importante en mi obra, tal vez por ser yo un latino centos per cento*”. Empleó además el recurso típico de Berg de anclar la dramaturgia de cada ópera en complejas redes seriales, con materiales derivados de una serie básica. Más tarde, en *Beatrix Cenci* expandió esta técnica con el potencial de lo que el músico llamó “total cromático”. Dentro de un planteamiento ecléctico en lo estilístico aunque conservador en lo formal, se añade el uso de la atonalidad, la aleatoriedad controlada, el microtonalismo, efectos espaciales y, muy especialmente, la presencia masiva de *clusters* o racimos de notas, “nubes” —sonidos producidos de forma aleatoria, que permanecen suspendidos con lentos cambios de forma y color— y “constelaciones”, irrupciones repentinas de sonido que inmediatamente desaparecen.

Ginastera sintió una marcada afinidad por la voz humana solo comparable en su época con la que profesaba Benjamin Britten. Gran defensor de la herencia operística, se planteó la tarea de recrear de manera original y novedosa las tradiciones del pasado, en particular las del romanticismo de Verdi, que reflejaban, para él, el universo de las eternas pasiones humanas, ahora observadas con la sensibili-

dad y penetración psicológica postfreudiana de un cultivado hombre del siglo XX. Al sentir que existía una forma vanguardista e innovadora de componer, determinada por el curso dramático, creó un entorno musical sorprendente, impregnado por sonidos a veces brutalmente salvajes, en otras esotéricamente enigmáticos o mágicos, pero siempre profundamente hipnóticos.

Don Rodrigo

Centrada en la figura de Don Rodrigo, el último rey visigodo de España, la obra surge como fruto de conversaciones del compositor con el poeta y dramaturgo español Alejandro Casona (que residió durante algún tiempo en Argentina) acerca de las posibilidades de un trabajo en común, que se concretó con el encargo, en 1962, del gobierno de la ciudad de Buenos Aires de una ópera que debería estrenarse en el Teatro Colón durante la temporada 1964. “*Juntos*” —*explicó Ginastera*— “*establecimos el primer andamiaje de nuestra obra, que tiene una organización severa, y sobre esa estructura arquitectónica construimos luego él su drama y yo mi música*”.

La ópera se estructura en tres actos (épico el primero, lírico el segundo y dramático el tercero), siguiendo los lineamientos de la tragedia griega (exposición, nudo y desenlace o catástrofe) pero a su vez cada acto está dividido en tres escenas que reiteran el mismo esquema. Estas escenas están separadas entre sí por interludios orquestales (seis en total, dos en cada acto) que ofician como enlace tanto teatral como musical, a veces continuando con el clima de la escena precedente, a veces anticipando el ambiente de la que seguirá. Así como el dramaturgo presenta cada escena como un episodio con vida propia, Ginastera estructura cada cuadro con una forma musical diferente (*Rondó, Scherzo, Canon e Aria, Melodrama, etc.*). Momentos de particular interés son el *Madrigale a cinque*, un intermezzo dentro de “*El Amor*” (primera escena del segundo acto) donde la voz de la soprano (Florinda, la protagonista femenina) está acompañada por un arcaico ensamble integrado por flauta de amor, viola de amor, mandolina y arpa; el *Tercer Interludio* (ubicado entre las dos primeras escenas del segundo acto) en el que el autor emplea dieciocho trompas emplazadas en el foso y diversos

lugares de la sala, y el final de la ópera, “*El Milagro*”, que se desarrolla cerca de una ermita, en el que se emplean veinticinco campanas distribuidas en tres grupos colocados en sitios estratégicos: doce de ellas, que conforman una serie dodecafónica, se reparten entre el foso y la parte más alta de la sala mientras otras doce se ubican en el patio de butacas o platea. La primera en sonar es la campana número 25, la de la ermita, a la que todas las demás contestan.



Estreno de *Don Rodrigo*, Teatro Colón, 1964.



Mujica y Ginastera en el estreno de *Bomarzo*.



Estreno de *Bomarzo* en el Teatro Colón de Buenos Aires, 7 de mayo de 1972.

Don Rodrigo, que lleva el número de opus 31 y está dedicada a la que entonces era esposa del autor, Mercedes del Toro, tuvo su presentación en el Teatro Colón el 24 de julio de 1964 bajo la batuta de Bruno Bartoletti, con puesta en escena de Jorge Petraglia. El estreno en Estados Unidos marcó la inauguración del New York State Theater como sede permanente de la New York City Opera el 22 de febrero de 1966; la dirección musical corrió por cuenta de Julius Rudel y la escénica del argentino Tito Capobianco. Cuenta Pola Suárez Urtubey que “siendo alumna de Ginastera en la Facultad de Música, me dijo, refiriéndose a la próxima presentación de la obra en Nueva York: “El papel de Don Rodrigo lo hará un cantante joven, excelente, de origen español”. Era, desde luego, Plácido Domingo, que debutaba en aquel país.

La crítica argentina, positiva pero cauta y medida (“obra original, densa..., poderosa fuerza emotiva..., acusa valores innegables” o “pone de relieve al músico sólido, de gran oficio”) contrasta un poco con los encendidos elogios de los extranjeros. La versión del Colón es calificada por John Vincent (*New York Times*, 9-VIII-1964) de “brillante..., el nacimiento de una obra destinada a ser un punto culminante similar a *Wozzeck*... música poderosa, directa, dominante”, mientras Alan Rich (*Herald Tribune*, 23-II-1966) dice, refiriéndose a la ofrecida en Nueva York que “Ginastera ha creado la ópera contemporánea que todos sabíamos que aparecería algún día... Es la gran ópera de hoy, muy grande y muy de hoy”.

Para responder a otro encargo, en este caso del Instituto de Cultura Hispánica de Madrid, a quien está dedicada, Alberto Ginastera seleccionó tres fragmentos de la ópera (*Música nocturna*, *Música trágica* y *Música elegíaca*) con los que compaginó la *Sinfonía Don Rodrigo* para soprano y orquesta a la que asignó el *Opus 31a*. El 31 de octubre de 1964 la soprano argentina Sofía Bandín y la Orquesta Nacional de España dirigida por Rafael Frühbeck de Burgos la presentaron en el transcurso del Primer Festival de Música de América y España.

Bomarzo

La extensa novela *Bomarzo*, la obra cumbre del escritor argentino Manuel Mujica Láinez, sirvió de sustento a dos obras de Ginastera. Primero nació la *Cantata Bomarzo*, op. 32 para recitante, voz masculina y orquesta de cámara, respondiendo al pedido de una partitura hecha por la Fundación Elizabeth Sprague Coolidge. Estructurada

en seis secciones —tres de ellas emplean fragmentos de la novela y están a cargo del narrador; las otras tres, cantadas, utilizan poemas escritos especialmente por Mujica Láinez— se estrenó en Washington, en la Biblioteca del Congreso el 1 de noviembre de 1964 cosechando una vez más comentarios muy favorables de la crítica especializada.

En ese momento, Ginastera tenía ya otro encargo, aún más complejo. Hobart Spalding, presidente de la Opera Society de Washington, había viajado a Buenos Aires para asistir a una representación de *Don Rodrigo* y, fascinado por los resultados, le pidió que escribiera una ópera para celebrar

el décimo aniversario de su institución. Ginastera, que había entrevistado las posibilidades teatrales de Bomarzo mientras componía la cantata, decidió, siempre contando con la colaboración de *Manucho* —el cariñoso apelativo con el que era conocido el literato— encarar la creación de una ópera a partir del mismo libro, abordándolo ahora con la amplitud y profundidad que la nueva dimensión le permitía. El músico se sentía atraído por el género lírico porque solo éste le permitía desarrollar el progresivo aumento de su temperamento dramático, que ahora se volcaba hacia el surrealismo y la fantasía. Cuando se le consultó sobre cómo y porqué escribió *Bomarzo* dijo: “No quiero destruir una bella forma que florecerá de nuevo a pesar de todo. No pretendo hacer lo que muchos de mis colegas hacen. No quiero crear nuevas formas teóricas —aunque reconozco que algunas de ellas son realmente fascinantes— y llamarlas óperas, cuando no lo son. Si uno escribe una ópera tiene que respetar algunas de sus leyes tradicionales, o escribir otra cosa... En una ópera la psicología de los personajes debe ser expresada a través de la música, y éste es uno de los mayores problemas que el compositor tiene que afrontar... Todo el mundo está de acuerdo en que en la ópera los cantantes deben tener líneas melódicas, ¡incluso hoy!”

Mujica Láinez se inspiró en el Sacro Bosco di Bomarzo, en la provincia italiana de Viterbo, donde existe un jardín adornado por una serie de alucinantes figuras talladas en piedra y creó una trama de pesadilla y horror alrededor de la figura de Pier Francesco Orsini (de cuya vida real muy poco se conoce salvo su boda con Julia Farnese), a quien dibujó como un príncipe jorobado e impotente, de neurótica personalidad. El libro, iniciado en julio de 1959 y concluido el 7 de octubre de 1961 revive, con exuberantes imágenes y brillante prosa el resplandor y la decadencia de un entorno cautivante.

Al igual que su anterior trabajo lírico, la ópera *Bomarzo*, que ostenta el *Opus 38* dentro de la producción del autor, descansa en una sólida arquitectura, aunque aquí el planteo temático es totalmente inverso, comenzando por el fatal desenlace: el protagonista ha creído beber un elixir de inmortalidad pero en realidad ingirió un veneno y empleando la técnica del *racconto*, ve desfilar ante sí incidentes de su siniestra vida, centrados en episodios de crueldad, obsesiones, fantasías eróticas, homosexualidad e impotencia. La obra se organiza en dos actos y quince escenas (todas ellas con una estructura propia de exposición, nudo y desenlace), enlazadas por significativos interludios orquestales que marcan el camino hacia el fragmento siguiente; apela de

nuevo al uso de formas tradicionales (la musetta; el madrigal y la villanella que entona el coro; el frenético saltarelo del cuadro séptimo) y no desdena el empleo de una añosa escritura modal inspirada en una canción italiana del siglo XV en el sencillo canto del niño pastor que abre y cierra la obra. Es el sentido de continuidad lo que llevó a Ginastera a iniciar esta ópera con el mismo acorde con el que concluyó *Don Rodrigo* o a incorporar una célula temática del Adagio angoscioso —segundo movimiento del *Cuarteto N° 2*, de 1958— con el motivo BACH (Si bemol-la-do-si) en distintas tonalidades, representando, tanto en *Don Rodrigo* como aquí, distintos tipos de amor, en este caso hacia Julia Farnese, Pantasilea y el esclavo Abul.

El lenguaje musical luce largamente ampliado por el aditamento de nuevos recursos técnicos, entre ellos el microtonalismo aleatorio del undécimo interludio. El Coro, que no participa de la acción y se ubica en el foso orquestal, se emplea de cuatro formas diferentes: como coro tradicional, como coro griego —comentando los hechos—, como coro de madrigalistas y como una nueva coloración instrumental. Peculiaridades de su labor son, en el *Preludio*, la emisión de consonantes solas (sin vocales) describiendo el frustrado deseo de hablar de los monstruos de piedra o, en el *Ballet erótico*, cuando las voces del coro enuncian la palabra amor en cuarenta y cuatro idiomas diferentes. La escritura vocal utiliza cinco variables: el recitado rítmico, el prosódico, el hablado con altura relativa, el *Sprechgesang* y el canto pleno. En lo que hace a la orquesta, es mucho más normal que la de *Don Rodrigo* —cuerdas, maderas a dos, metales a tres— pero con una variadísima percusión (73 instrumentos a cargo de tres ejecutantes, con algunos poco usuales como crótalos, bongos, cencerros o cascabeles, más una rareza como el hyoshigi japonés), a los que se suman clave, mandolina, viola de amor y viola da gamba para conferir a determinados momentos el timbre característico de un conjunto antiguo.

Ginastera, que había iniciado la composición de la ópera en 1964 en Buenos Aires, recién la completó en los primeros meses de 1967 en Nueva York. El estreno, que había concitado inusitado interés, se realizó el 19 de mayo de ese año en el Lisner Auditorium de Washington con Julius Rudel como director musical y el argentino Tito Capobianco al frente de lo escénico. Otra vez la crítica estadounidense fue bastante más efusiva que la de los argentinos, dos de los cuales viajaron especialmente. Paul Hume en *The Washington Post* expresó: “es una obra maestra de sin par belleza”. Irving Lowens (*Washington Evening Star*) dijo que “marca un hito importante en la historia del arte”. El *New York Times* la calificó como “extraordinaria nueva ópera”. Y el *Washington Daily News* habló de “una poderosa ópera... importante nueva obra”.

Pero es evidente que la ópera *Bomarzo* pasará a la posteridad indisolublemente unida a la prohibición de que fue objeto su estreno en Argentina, programado para pocos meses más tarde, el 4 de agosto, una circunstancia que, si no fuera tan triste de recordar, resultaría muy pintoresca. Es casi exclusivamente gracias a esa prohibición que persiste en la memoria el nombre del general Juan Carlos Onganía, que detentaba, de facto, en esos momentos el poder en el país sudamericano. Sucedió que el general Onganía venía ya algo mosqueado después de haber asistido en el Teatro Colón a una velada de gala para agasajar a los entonces jóvenes príncipes de Japón, Akihito y Michiko, en la que presenció una audaz puesta del coreógrafo Oscar Araiz de *La Consagración de la Primavera* stravinskiana que lo habría horrorizado. Cuando tras el estreno mundial de la página de Ginastera llegaron desde Estados Unidos comentarios acerca de que la obra hablaba de forma explícita de “sexo, violencia y alucinaciones” o que había “una constan-

te referencia al hecho sexual en sus más variadas posibilidades”, Onganía exigió tanto al Intendente Municipal (en esa época la ciudad de Buenos Aires no tenía autonomía) y al director del Teatro Colón que “me sacan Bomarzo de la programación o les cierro el teatro mañana mismo”. La irracionalidad triunfa y el 14 de julio (faltando apenas tres semanas para el estreno), se dictó el decreto 8276/67: “exclúyese a la ópera *Bomarzo* del repertorio que será representado en el Teatro Colón durante la presente temporada”, considerando la medida como “necesaria para el resguardo de la moralidad pública”.

Apenas se publicó ese decreto, Ginastera le envió un telegrama a Mujica Láinez: “*Bomarzo* prohibida por relaciones con una osa. Firmado: Alberto”. Aunque la evocación del animal que da nombre a la familia Orsini apenas es una cita del dictamen y la zoofilia no figura entre las perversiones sexuales del protagonista, el texto ilustra la sensación primigenia ante el fallo: su ridiculez. Ese mismo día el músico, en conferencia de prensa, calificó el hecho como “flagrante caso de censura” y agregó: “no puedo salir de mi asombro”. A su regreso al país (se encontraba en Río de Janeiro), el novelista comentó: “observamos con lógico asombro que lo que se conceptúa beneficioso para expedirlo allende las fronteras nacionales, se tacha de no apto para nuestro consumo interno”, exponiendo las incongruencias de un gobierno que meses antes les había propiciado la presentación en Estados Unidos, sufragando los gastos de traslado de ambos autores a la vez que asignándoles rango diplomático. La catarata de condenas a la censura no se hizo esperar y fue ampliamente mayoritaria. El compositor italiano Luigi Nono, que llegó a Buenos Aires por esas fechas, prohibió la ejecución de su página orquestal *Varianti*, “por solidaridad con el maestro Ginastera”. El gesto causó honda impresión en el músico argentino, que días más tarde también anunciaba que prohibía que sus obras se tocasen en el Teatro Colón mientras persistiera la censura de *Bomarzo*.

Al pasar un tiempo, las posiciones de los autores de texto y música se encauzaron por caminos algo diferenciados. Manucho tomó los hechos de manera más irónica y hasta llegaba a divertirse con la censura, porque esa publicidad lo benefició ampliamente, convirtiendo a su novela en un verdadero *best seller*. Por otra parte, solía bromear diciendo que si la ópera había sido prohibida sería debido a la partitura, ya que la novela encerraba un mayor contenido sexual y no había sido censurada. En cambio, Ginastera se sintió profundamente afectado, atacado en lo que consideraba su “libertad creativa”. La censura abrió una herida incurable en su corazón —una verdadera cruz que pesaba sobre su carrera artística—, una herida que marcó un antes y un después en su relación con la Argentina por el resto de su vida. Recién cuatro años más tarde, el 29 de abril de 1972, la obra tuvo su estreno argentino en el Teatro Colón, con dirección musical de Antonio Tauriello, discípulo dilecto del autor y puesta en escena nuevamente a cargo de Tito Capobianco. *Bomarzo* se volvió a ofrecer en el Colón en 1984 y en 2003. Las representaciones de mayo de 1984 se convirtieron en la primera ópera argentina que se ejecutaba en la sala después del regreso del país a la democracia. Para esa fecha, lamentablemente, los dos autores habían fallecido —Mujica Láinez apenas un mes antes, el 20 de abril— por lo que las funciones se brindaron como homenaje póstumo a la memoria de ambos.

Beatriz Cenci

Al recibir otro pedido de la Opera Society de encarar un nuevo emprendimiento, en este caso para inaugurar el John F. Kennedy Center de Washington —su “ciudad de la suer-



Estreno europeo de *Beatrix Cenci*, Gran Teatro de Ginebra, 2000.

te—, Ginastera, que conocía esa verdadera “antología de los horrores” que era la historia de la familia Cenci a través de la adaptación realizada por Antonin Artaud, y que veía al ‘teatro de la crueldad’ de éste como una importante fuente de inspiración, no dudó en escoger dicho tema para su tercer título lírico. La elección del libretista recayó en William Shand, un escritor escocés radicado desde 1938 en la Argentina. Shand basó su tarea en dos fuentes primordiales, la tragedia *Los Cenci* del poeta inglés Percy B. Shelley y un relato del mismo nombre de Stendhal que integra en sus *Crónicas Italianas*. De común acuerdo con el músico, Shand solicitó la colaboración del galardonado poeta argentino Alberto Girri, del que se introducen en el texto poemas escritos con anterioridad, pero cuyo tono metafísico los hacía apropiados.

Shand y Girri plasmaron así, sobre personajes verídicos y hechos auténticos que tuvieron lugar en Roma a finales del siglo XVI, un libreto que destaca por poder de síntesis y economía de medios, sin dejar de lado la expansión lírica en momentos puntuales. La espeluznante historia mezcla violencia familiar, incesto y parricidio hasta desembocar en la tortura y ejecución de Beatrix. La ópera se plantea en dos actos y catorce escenas, siete por acto; la mayoría de ellas transcurren en el romano Palacio Cenci pero las dos últimas se desarrollan en Castel Sant’Angelo; las escenas no siguen estructuras musicales de corte tradicional sino que su forma se adapta a la gradación dramática.

El lenguaje de *Beatrix Cenci* no difiere mayormente del de las óperas anteriores, con abundante empleo del total cromático, el microtonalismo y la aleatoriedad controlada, un lenguaje que Ginastera distorsiona o incluso abandona por completo cuando lo cree necesario, como en el cuadro quinto —un baile de máscaras en el palacio— donde intercala una serie de cinco danzas de tono antiguo: *balletto*, *pavana*, *gagliarda*, *napolitana* o *villanella* y un *saltarello* al que el autor otorga la naturaleza de una bacanal; o en el final, en el que las letanías del coro ahondan el trágico

desenlace. Un coro que no participa de la acción sino que funciona como coro griego, anticipando o comentando el curso de los acontecimientos mediante el empleo de multiplicidad de recursos, algunos poco convencionales, como risas, lamentos, silbidos, gritos, gritos sobre hablado, *glissandi* o canto *a boca chiusa*. La orquesta, bastante nutrida, incluye abundante percusión, órgano tocado a cuatro manos así como arpa, celesta y mandolina, que aportan toques de color.

Beatrix Cenci, op. 38, recibió su estreno mundial en Washington el 10 de septiembre de 1971 bajo la dirección de Julius Rudel. La prensa estadounidense se deshizo, una vez más, en elogios hacia la obra; el afamado crítico Harold C. Schonberg escribió al día siguiente en el *New York Times*: “La obra es poderosa y emocionante. El idioma musical de Ginastera es el ideal para la expresión de odio, temor y angustia que se desprende tanto del mundo actual como de la sociedad renacentista en la cual transcurre el drama vivido por la bella *Beatrix Cenci*, incorporada, definitivamente, al elenco de las más sufridas y cautivantes heroínas de la ópera de todos los tiempos”. La demorada presentación en Argentina tuvo lugar el 2 de junio de 1992 en el Teatro Colón bajo la batuta de Mario Perusso; en Europa se la pudo ver, concertada por la directora uruguaya Gisèle Ben-Dor, el 12 de septiembre de 2000 en el Gran Teatro de Ginebra.

Barrabás

Aprovechando su viaje a Madrid para asistir a un homenaje en la Fundación Juan March, Ginastera es entrevistado por *El País*. En la nota (24-IV-1977) le preguntan por su futura ópera: “*Trabajo en un Barrabás, inspirado en Michel de Ghelderode... cuyo libreto está haciendo Camilo José Cela... Barrabás siempre me ha apasionado... es un ejemplo candente de la angustia del individuo. Perseguido por la sombra de una muerte que no cometió, es el símbolo de la angustia existencial del hombre, no del hombre antiguo o contemporáneo, sino del hombre eterno*”. De este proyecto, comisionado por la New York City Opera, parece que todo quedó solo en el cerebro de su creador: volcado al pentagrama apenas existe una página con la dedicatoria “a Julius Rudel, afectuosamente” y una célula cromática para el coro.

Para concluir, volvamos a las palabras del propio Ginastera, que una vez dijo: “*El momento de triunfo, si de triunfo se puede hablar, será el día —cien años después de mi muerte— en que mis obras se sigan ejecutando. El creador sólo tiene ante sí a la eternidad*”. Ha transcurrido apenas una tercera parte de ese tiempo pero parece ya probado que la música de Ginastera no tiene ningún problema ante la eternidad: la tiene asegurada.

Carlos Singer

BIBLIOGRAFIA ESENCIAL:

- BUCH, Esteban. *The Bomarzo Affair: Ópera, Perversión y Dictadura*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003
- KUSS, Malena. *Ginastera, La trayectoria de un método*, Revista Argentina de Musicología N° 14, 2013
- SCHWARTZ-KATES, Deborah. *Alberto Ginastera, A research and information guide*, Nueva York, Routledge, 2010
- STORNI, Eduardo. *Ginastera*, Madrid, Espasa-Calpe, 1983
- SUÁREZ URTUBEY, Pola. *Alberto Ginastera*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1967
- *Alberto Ginastera en cinco movimientos*, Buenos Aires, Víctor Lerú, 1972
- *Ginastera, veinte años después*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2003

LO ESPAÑOL EN ALBERTO GINASTERA, EL MAYOR MÚSICO DE AMÉRICA

Cuando va a celebrarse, en abril, el centenario del nacimiento del músico Alberto Ginastera Bossi, ya nadie duda de su primacía entre los grandes compositores del continente americano: Charles Ives, Carlos Chávez, Héitor Villa-Lobos, Silvestre Revueltas, Roque Cordero, Camargo Guarnieri, García Caturla, Roberto Sierra, Juan Pablo Moncayo, Celso Garrido Lecca, Aaron Copland, Aponte Lededeé, Marlos Nobre..., por citar a maestros destacados en el siglo XX, algunos muy populares como Manuel Ponce, Ernesto Lecuona, Agustín Barrios, Astor Piazzolla, Ernesto Nazareth, Antonio Lauro, etc. Pero Ginastera se alza sobre todos ellos por su obra, potente, sabia y muy personal, en la que hallamos todos los géneros: la ópera, el ballet, obras sinfónicas para gran orquesta; conciertos de arpa, piano (2), violín, violonchelo (2); obras para orquesta de cuerdas, para voz y orquesta; obras corales con orquesta, para piano, para órgano, piezas para coro mixto, música instrumental abundante para guitarra, violín y piano, violonchelo y piano, cuatro trompetas, flauta y oboe y una serie de composiciones muy importantes de música de cámara como son sus tres cuartetos de cuerda *Op. 20*, *Op. 26* y *Op. 40* y el *Quinteto para piano y cuarteto de cuerdas*, *op.29*. Es autor además de unos *Cantos de Tucumán*, *op. 4* para soprano, flauta, violín, arpa y dos tambores indios, sobre textos en castellano de Rafael Jigena Sánchez. Y una serie de canciones para voz y piano que ponen de manifiesto su espíritu inquieto desde muy pronto.

Por otra parte, Ginastera cuenta con una producción pianística de gran relieve, como lo muestran sus tres Sonatas (*Op. 22*, *Op. 53* y *Op. 55*) o la recreación de una *Toccata* organística del italiano Domenico Zipoli (1688-1726), quien desde Sevilla, donde se hallaba en la Compañía de Jesús, se trasladó en 1717 a Cádiz para viajar hasta Buenos Aires. Una vez allí, a los pocos días partió hacia Córdoba en una carreta de bueyes. Allí daría, según las crónicas, “gran solemnidad a las fiestas religiosas mediante la música, con no pequeño placer así de los españoles como de los neófitos”. Alumno de Becattelli en su ciudad natal, Prato, Domenico Zipoli destacó pronto como compositor en Florencia, escribiendo dos arias para un oratorio de autoría colectiva, en el cual participaron músicos de la talla de Antonio Caldara y Alessandro Scarlatti. Pese a su temprana muerte, Zipoli compuso abundante música religiosa y música instrumental principalmente para teclado. Con esa recreación pianística de la *Toccata* para órgano de Zipoli, Ginastera quiso rendir homenaje a quien mostró, por vez primera, a los habitantes de aquellos territorios apenas explorados por los europeos, la civilizada belleza de una música surgida en el corazón de la que fuera capital del Renacimiento en Europa.

A través de mi buen amigo el compositor bonaerense Pedro Sáenz (1915-1995) me adentré en los años setenta en la música de Ginastera. Ya se tocaban por entonces con frecuencia las *Danzas argentinas*, *op.2*, la primera de las cuales está dedicada precisamente a Pedro Sáenz, compañero suyo de estudios en el Conservatorio Williams de Buenos Aires. Sáenz vivía en Madrid en los años 70 y por entonces llevó a cabo una muy valiosa adaptación musicológica de la primera ópera española conocida, “Celos aun del aire matan”, texto de Calderón y música de Juan Hidalgo de Polanco, estrenada en el Teatro del Buen Retiro de Madrid en 1660. La versión de Sáenz, sin representar, se

ofreció por vez primera en el Teatro Colón de Buenos Aires, pero no se ha dado en Madrid, aunque Odón Alonso dirigiera, en público, una versión de concierto.

El conocido almacén de música Real Musical, hoy desaparecido, pero en los años 70 en plenitud de actividad y significada clientela (quien esto escribe era responsable de la sección de discos), recibía con frecuencia a notables personalidades de la música, buena parte de ellas llamadas por los hermanos Jiménez (Ramón y José Antonio) para implicarles en ediciones de libros musicales, pedagógicos o simplemente partituras. Por allí pasaban los mejores músicos españoles del momento, tanto compositores como intérpretes, o ambas cosas, pero también era visitado por numerosos maestros extranjeros que iban a protagonizar conciertos en Madrid, especialmente en el Teatro Real, por aquel momento inutilizado para la ópera. Allí se podía encontrar a gente como Olivier Messiaen o Sir Michael Tippett, a Markevich, Celibidache o Giulini; a Andre Watts o Claudio Arrau; a Menuhin, David Oistrakh o Nathan Milstein, a Rubinstein, Iturbi, Radu Lupu, Gulda; a Rostropovich y tantos otros músicos de primera. Y también a Julio Caro Baroja o Antonio López. Y por supuesto a muchos, ¡cuántos!, maestros españoles. Buena parte de unos y otros no están ya entre nosotros, comenzando por el gran músico que nos ocupa.

Ginastera contrajo matrimonio a los veinticinco años de edad con una compañera de estudios llamada Mercedes del Toro. Tuvo con ella un hijo, Alex, y una hija, Georgina. Ya había compuesto por entonces dos sinfonías, retiradas más tarde de su catálogo, y el primer número incluido en este, es el ballet *Panambí*, cuya grabación completa ha llevado a cabo hace unos años la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria dirigida por Pedro Halffter, junto a la *Obertura para el Fausto criollo* y las danzas del ballet *Estancia*. Este último le fue encargado por el escritor y director del Ballet Caravan, Lincoln Kirstein, fundador junto a Balanchine de la escuela de danza estadounidense. Su *Malambo* sigue siendo la pieza sinfónica más interpretada de Ginastera, como la *Danza de la moza donosa* lo es entre sus *Danzas argentinas*, *op.2*. El último ganador del Concurso Internacional de piano de Santander, el sevillano Juan Pérez Floristán, tocó esta pieza ante el público el día de la entrega de premios. La tercera de las *Danzas argentinas*, la virtuosística *Danza del gaucho matrero*, está dedicada al gran pianista Antonio de Racó, quien vino a instalarse en Madrid hace bastantes años, creo que con no demasiada fortuna.

Ginastera se hizo notar pronto por la calidad de sus obras, aun en su primera etapa tonal y de un nacionalismo claro, directo, evidente. Pero pronto, sin dejar de lado la geografía argentina, su música se estiliza y gana en fuerza y expresividad, utilizando técnicas que requerían, en el oyente de entonces, una cierta cultura musical, una puesta al día de la percepción. Todavía llegará, a fines de los años cincuenta, una etapa que fue calificada como neoexpresionista, donde hallamos su *Cuarteto n.º 2*, *op.26*, sus conciertos con solista y sus tres óperas *Don Rodrigo*, *Bomarzo* y *Beatrix Cenci*.

En el año 1971 volvió a casarse, esta vez con la violonchelista Aurora Nátola, residente en Ginebra, donde vivió su primer marido. Allí se fue a vivir el compositor (22 Avenue William-Favre) y, valiéndose de las técnicas que le eran

Bruno Curiñ



útiles para crear la música más conveniente a sus convicciones artísticas, no dejó a un lado su americanismo en obras como *Popol Vuh*, op.44, sobre el antiguo pueblo maya.

Desde Ginebra le era más fácil a Ginastera venir a España. De Cataluña provenían sus abuelos paternos; los maternos eran italianos. Esa dualidad es frecuente en la población argentina. El maestro Pablo Casals le había dicho que su apellido derivaba de ginestra (o retama), esos arbustos de flores amarillas que abundan en los países mediterráneos. Comenzó a viajar a Madrid, donde su música era ya muy apreciada en los años setenta. Ya en 1971 le fue otorgado en Argentina, por unanimidad, el Gran Premio que concede anualmente el Fondo Nacional de las Artes. Sus tres óperas ya se habían compuesto y estrenado al finalizar aquel año. Las tres están en castellano, lo cual acrecienta, esta vez a nivel mundial, la importancia de esta lengua española en el terreno lírico. La primera, *Don Rodrigo*, se basa en una obra del dramaturgo asturiano Alejandro Casona (pseudónimo de Alejandro Rodríguez Alvarez), bien conocido autor de *La sirena varada*, *Nuestra Natacha* o *La dama del alba*. Esta última ya fue escrita en Buenos Aires, donde se había establecido tras la guerra civil. El tema procede también de la historia española y había sido tratado en numerosas óperas, entre ellas una de las primeras compuestas por Haendel. Ya el Romancero lo recoge a partir de la *Crónica sarracina* de Pedro del Corral y de un romance que se inicia con versos tan bellos como estos: *Los vientos eran contrarios / la luna estaba creciendo, / los peces daban gemidos / por el mal tiempo que hacía / cuando el buen rey don Rodrigo / junto a la Cava dormía / dentro de una rica tienda / de oro bien guardada; / trescientas cuerdas de plata / que la tienda sostenían. / Dentro había cien doncellas / vestidas a maravilla; / las cincuenta están tañendo / con muy extraña armonía, / las cincuenta están cantando / con muy dulce melodía.*

Don Rodrigo, cuyo protagonista es el último rey godo español, está dedicada a su esposa, entonces Mercedes del Toro, y su estreno tuvo lugar en el Teatro Colón de Buenos Aires en 1964. A la ópera le seguiría la *Sinfonía "Don Rodrí-*

go", encargo del Instituto de Cultura Hispánica de Madrid para el Primer Festival de Música de América y España. El estreno tuvo lugar en Madrid, a cargo de la ONE dirigida por Rafael Frühbeck de Burgos, con la soprano solista Sofía Bandín. Es curioso, pero poco antes de la ópera de Ginastera, el compositor madrileño Julián Bautista (1901-1961) había compuesto, sobre este tema, su *Romance del rey Rodrigo*, para coro mixto "a capella". Bautista vivió en Buenos Aires muchos años, llevado al exilio tras la guerra y conoció, naturalmente, a Ginastera y, como este, colaboró en alguna ocasión con Casona.

Como apunte recordemos que, en la tercera ópera de Ginastera, *Beatrix Cenci* (1971), aparece la sombra del papa Clemente VIII (Ippolito Aldobrandini), considerado responsable indirecto de la muerte de Beatrice Cenci y que, si alcanzó el papado gracias al apoyo español, sin embargo redujo claramente la influencia española en Europa y en las decisiones de la iglesia romana.

En 1974 Ginastera dio a conocer en el Lincoln Center de Nueva York su *Serenata*, op. 42 para violonchelo, barítono y conjunto de cámara. Dedicada a esposa, Aurora, era un encargo de la Sociedad de Música de Cámara del propio Lincoln Center. El texto pertenece a los *Poemas de amor* de Pablo Neruda y los protagonistas del estreno fueron el puertorriqueño Justino Díaz y la propia Aurora Nátola al violonchelo. Díaz había protagonizado años antes la *première* mundial de la ópera de Samuel Barber *Antonio y Cleopatra* y desarrollaría su carrera en el nuevo Met del Lincoln Center. El estreno español de la *Serenata* tuvo lugar en la Fundación Juan March de Madrid el 20 de abril de 1977 a cargo del Grupo Koan. El maestro José Ramón Encinar había preparado al Koan para este concierto homenaje al ilustre autor de *Estancia* (la *Serenata* exigía una nutrida percusión), y fue el maestro argentino Julio Malavall, procedente de Suiza, donde fue adjunto de Ferdinand Leitner en la Ópera de Zúrich, quien dirigió aquel día. Los dos solistas fueron la propia Nátola y el barítono madrileño Antonio Blancas, de larga y brillante carrera iniciada en Múnich y

que le condujo a teatros históricos como La Fenice de Venecia o el Liceu de Barcelona.

Ginastera acudió a Madrid con frecuencia durante los diez últimos años de su vida, aunque no solo recalaba en la capital. Estuvo varias veces en Barcelona, ciudad fundamental para tantos escritores y artistas de Latinoamérica. Sabemos que también acudió a los Cursos de Música Española de Santiago de Compostela, dirigidos por el crítico, pianista y compositor gallego Antonio Iglesias. En 1974, Ginastera tuvo entre sus alumnos de composición al argentino Miguel Angel Rondano, destacado compositor entre los músicos contemporáneos de Argentina. Rondano fue maestro interno del cuerpo de Ballet estable en el Teatro Colón.

Ginastera visitaba con frecuencia Real Musical en Madrid y allí hice cierta amistad con él. Justamente el día que falleció mi padre, en diciembre de 1975, habíamos concertado un almuerzo para charlar acerca de sus ideas y proyectos. Tenía la intención de publicar algo. Fui avisado por mi madre, desde la clínica Covesa, de la gravísima situación de mi padre y tuve que suspender el esperado encuentro con el admirable compositor. Habría de transcurrir casi año y medio, durante el cual don Alberto cumplió los sesenta, para poder volver a encontrarnos y publicar aquella entrevista en el diario *El País* (domingo 24 de abril de 1977). En ella me cuenta muchas cosas interesantes como su visión del arte en general: "No creo en el arte comprometido, ni en el arte didáctico o ideológico. El único compromiso que debe tener el arte es un compromiso estético". Al definir su trayectoria compositiva y hablar de los dos grupos argentinos de compositores en su juventud, dijo: "Yo aparezco con otra influencia, por ejemplo en *Panambí*, influencia stravinskiana de *La consagración* o, como en *Estancia* o las *Danzas argentinas* con cierta influencia del último Falla, incluso de Bartók, en el tratamiento del piano y la politonía".

A la pregunta sobre qué significaba para él la música, si era un modo de expresión o le otorgaba un valor más profundo me contestó: "Yo diría que la música es el aire que respiro. Claro, también es una profesión y por ello he sido exigente conmigo mismo y con mis discípulos. Creo que debemos tomarnos la música como algo muy serio. Por otra parte es algo poético. Recuerdo el final de un texto de Juan Ramón Jiménez utilizado por mí en el tercer cuarteto con voz de soprano: "La música, mujer desnuda, corriendo loca por la noche pura. Esa es la música". Recordemos que su *Cuarteto n.º 3*, op. 40 lleva textos no solo de Juan Ramón sino de Rafael Alberti y Federico García Lorca, es decir, de tres grandes poetas andaluces.

Desde su boda con la violonchelista Aurora Nátola, la amistad de Ginastera con Pablo Casals, muy antigua, creció. Además, Nátola fue discípula del violonchelista catalán, acu-



diendo a lugares que él frecuentaba como Prades, Zermat y Puerto Rico. En 1976 compuso sus *Glosses sobre temas de Pau Casals*, op. 46 para orquesta de cuerda y quinteto de cuerda *in lontano*, encargo del Festival de Puerto Rico. Casals había fallecido en 1973 y es bien sabida su afición a Puerto Rico, de donde era su madre Pilar Delfilló, natural de Mayagüez. Ginastera dedicó la obra "a Pau Casals in memoriam". La primera audición, el 14 de junio de 1976, tuvo lugar en San Juan de Puerto Rico durante el Festival Casals pero, antes de finalizar ese año, la ORTVE, dirigida por Odón Alonso, dio a conocer la obra en Madrid. Al año siguiente, Ginastera realizaría una nueva versión, más breve, para gran orquesta. Años antes, había estrenado su *Concierto para arpa y orquesta*, op. 25, compuesto para Edna Phillips, pero cuyo estreno mundial tuvo

al arpista donostiarra Nicanor Zabaleta como protagonista. Dirigió la Philadelphia Orchestra el maestro Eugene Ormandy. El concierto fue interpretado en vida del compositor por la ONE dirigida por Antoni Ros Marba y la arpista Angeles Dominguez como solista. Creo fue el estreno en España. El Coro Nacional, por su parte, daría a conocer las *Hieremiae Prophetiae Lamentationes*, op. 14 bajo la dirección de Adolfo Gutierrez Viejo.

Son numerosos los hilos que vinculan a Ginastera con personalidades literarias o artísticas de nuestro país. Por ejemplo, la ópera *Barabbas*, en la cual, según me contó, trabajaba en la primavera de 1977. "Trabajo en una *Barrabás* inspirado en Michel de Ghelderode, dramaturgo belga, cuyo libreto está haciendo Camilo José Cela. Es un papel para barítono. Barrabás siempre me ha apasionado. Este hombre, solo una palabra en la Biblia, desde mediados del siglo pasado ha perturbado a bastantes filósofos y escritores. Barrabás es un ejemplo candente de la angustia del individuo. Perseguido por la sombra de una muerte que él no cometió, es el símbolo de la angustia existencial del hombre, no del hombre antiguo o contemporáneo, sino del hombre eterno". Ginastera falleció el 26 de junio de 1983. Habían transcurrido algo más de seis años entre la entrevista y su muerte en Ginebra, ¿Por qué no sabemos nada de esa ópera basada en el *Barabbas* (1928) de Michel de Ghelderode (1898-1962)? Cela vivió hasta 2002, luego, si llegó a realizar, aunque fuera una parte del libreto, ¿no podría quedar algo de la música? En una carta de Aurora Nátola-Ginastera, fechada el 7 de marzo de 1994, me comunicaba su deseo de que la ópera *Beatrix Cenci* pueda ser representada en España. Nada me decía de *Barrabás*. No importa. *Beatrix Cenci* será, al fin, estrenada en el Teatro Real de Madrid. Un músico de la categoría de Ginastera, tan afecto a nuestro país, tenía todos los merecimientos para ello. Muchos lo esperábamos.

Andrés Ruiz Tarazona



GRACIAS a todos nuestros socios de Honor, Benefactores, Protectores, Mérito, Colaboradores, Estudiantes.

Con su generosa colaboración podemos apoyar al Museo a través de donación de obras de arte y otras acciones.

Ser socio permite disfrutar de ventajas exclusivas como la entrada gratuita con acceso preferente al Museo, visitas guiadas al Museo, invitación a las inauguraciones de las exposiciones, visitas guiadas infantiles -juveniles, cursos, conferencias, viajes culturales, descuentos en librería, tienda, restaurante, cafetería y audioguías además de información sobre las actividades de la Asociación y del Museo, boletín digital, Tarjeta FEAM, desgravación fiscal, ventajas de los Amigos del Museo
Dalí ...

GRACIAS POR ASOCIARTE

Tú también puedes colaborar y disfrutar de las ventajas de ser socio

www.amigosemuseoreinasofia.org
c/ Santa Isabel, 52 • 28012 Madrid • Tel.: 915 304 287
asociacion@amigosemuseoreinasofia.org

JANINE JANSEN: "CADA VEZ ME CUESTA MÁS ESTAR SATISFECHA CONMIGO MISMA"



Hace unos días, Janine Jansen, junto a la Filarmónica de Munich y su admirado Valeri Gergiev al frente, reaparecía bella y risueña como siempre, en Madrid, en el marco de la temporada de Ibermúsica. El concierto formaba parte del programa que esta temporada desarrollan la violinista holandesa y el director ruso en calidad de Artista en Residencia de la orquesta. Jansen, después del paseo todoterreno por Japón y el regreso con la Filarmónica de Berlín entre otros hitos, volverá a visitarnos en mayo. Será entonces cuando, tras mostrar de nuevo en gira su faceta camerística, estará otra vez con la ONE, ahora con su nuevo titular, David Afkham, para interpretar el *Primer Concierto* de Bartók. Esta es, precisamente, una de las obras contenidas en el disco que acaba de aparecer en Decca, en el que Jansen ha apostado por el espíritu húngaro, complementando la obra bartokiana con el deslumbrante *Concierto* de Brahms.

Hace tiempo ya destacaba a Gergiev como su director favorito.

Y sigue siéndolo porque es fantástico. Creo que es un genio que da mucho de sí mismo cuando se pone a hacer música. Es como un mago que, a su vez consigue que los demás ofrezcan lo mejor de ellos. Soy consciente de que muchos le reprochan el que, por su excesiva actividad, les dedique poco tiempo. Pero en lo que a mí respecta, me considero una afortunada y sigo estando feliz en mi relación con él porque, siempre que trabajamos juntos, hemos tenido tiempo suficiente para la preparación, sea con la orquesta que sea. Mi experiencia con él, tanto en conciertos como en ensayos, ha sido maravillosamente inspiradora. Desde cualquier punto de vista me parece uno de los grandes músicos con los que he coincidido en estos años de carrera.

¿Para decidir quienes serían los otros, qué criterio aplica? ¿El del repertorio, tal vez?

Ni siquiera el del repertorio. Pienso que todo depende de la manera en que comunican a través de la música. Del modo en que la viven y me la hacen vivir, interactuando sobre el escenario. Y desde este punto de vista, me parece que Gergiev es muy directo. Por todas estas razones me siento muy cómoda con él. También puedo decir que hace un par de temporadas toqué por primera vez con Blomstedt y me sentí igualmente feliz, aun tratándose de un director completamente distinto en todo, empezando por la manera de hacer música. Inmediatamente descubres que es alguien absolutamente honrado y sincero, entregado a la música y a la forma de comunicarla. En ese punto tiene algo en común con Gergiev: cuando hacen música están ahí por la música en sí misma. No hay nada más alrededor. Sin vanidad ni nada que se le parezca. Esa es al menos mi opinión.

La que ha desarrollado su instinto desde 2001, hace 15 años...

¡Uauh! Es verdad... ¡15 años ya!
¿Sabe lo que iba a decirle? Que su debut internacional fue con la Joven Orquesta Nacional de Escocia y para la ocasión apostó por el Concierto de Brahms, que estos días aparece en una grabación ¿Cómo ha tardado tanto tiempo en llevarlo al disco? ¿Respeto tal vez hacia una obra que, imagino, es tan importante para usted?

Naturalmente que lo es. ¿Respeto? Puede que sea esa la razón. Lo cierto es que nunca tenía la seguridad de estar preparada para acometerlo discográficamente. Nos ocurre muchas veces: no tienes claro cuándo decidirte a hacerlo. Hasta que en un momento

dado, después de interpretarlo muchas veces, dices que ya... En este caso, el momento llegó hace tres años, cuando lo hacía una vez más en Roma, con la Orquesta de la Accademia Nazionale di Santa Cecilia dirigida por Antonio Pappano en tres conciertos que, posteriormente, llevamos en una gira por Alemania. Después de ocho conciertos con la misma obra, de repente, surgió el enamoramiento definitivo. Percibí el modo tan natural en que la interpretaba con aquel maestro y aquellos músicos. Viendo la devoción con que entendían la composición, ¡con tanta vida! A partir de ese momento empecé a dar vueltas en mi cabeza a la posibilidad de grabarla con ellos. Y tres años más tarde llegó la hora. La programamos de nuevo en un concierto en Roma y de ahí procede la grabación.

En ese juego de idas, vueltas y recuperaciones, a finales del mes que viene, regresa a otro concierto tan familiar como el de Bruch, nada menos que con la Filarmónica de Berlín.

Eso es, y aunque ya he trabajado con esa orquesta, será la primera vez que lo haga con Simon Rattle dirigiendo. Estoy muy emocionada esperando el momento.

Porque los músicos sí le resultan conocidos desde aquel multitudinario concierto de 2006 en el Waldbühne ante 25.000 espectadores.

Aquella fue la primera ocasión en que, dirigida por Neeme Järvi, trabajé con la orquesta, a la que regresé un par de años más tarde para tocar en su ciclo regular, en la Philharmonie, el Concierto de Britten, con Daniel Harding en el podio.

Si a Brahms regresó muchas veces antes de grabarlo, en el caso de Bruch hablamos de un concierto que, dirigida por Chailly, centró su tercer CD. ¿Desde entonces lo ha seguido interpretando?

Lo he tocado después de grabarlo pero no con mucha frecuencia. Si lo pienso, me acuerdo de cuando lo hice en Japón y hace unos años en Holanda con la Orquesta de la Radio dirigida por Edo de Waart. No han sido muchas más las ocasiones. Y es muy bonito. Por eso me apetece retomarlos ahora. Porque también ocurre con obras como estas —estoy pensando además de en Bruch en el *Concierto* de Mendelssohn—, que cuando las interpretas mucho tiempo seguido acabas fijando una idea. Por eso está bien regresar a ellas un tiempo después para refrescarlas.

¿Quiere decir que ha desarrollado un nuevo concepto sobre el de Bruch?

No sé si se podríamos hablar de un nuevo concepto. Se trata de algo similar a lo que decía del de Brahms: que,

después de quince años, no sé si la obra cambia para mí a la hora de tocarla, y de repensarla, después de haberla hecho tantas veces. Y no lo digo en sentido negativo. Tiene más que ver con el modo en que yo me cuestiono la forma de mostrarla al público, siendo más consciente de lo que estoy haciendo y de lo que quiero hacer. Con el fraseo, por ejemplo, o con mil cosas más, sin que el concepto haya cambiado globalmente.

En cierta ocasión comentaba no estar nunca totalmente satisfecha de sus grabaciones. Tal vez a partir de su experiencia berlinesa podría ser la primera obra que intentara grabar otra vez.

Posiblemente fuera una buena idea pero también estoy segura de que, si lo volviera a hacer, me cuestionaría de nuevo si esa es o no la manera más adecuada. Para mí esa es una de las cosas más difíciles de calibrar. Porque cada vez me cuesta más trabajo estar satisfecha conmigo misma y cada vez me cuestiono más a mí misma. Estas dudas me surgen en lo relativo a las grabaciones. En cuanto a los conciertos en directo, las cosas son distintas. En este caso estamos hablando de momentos puntuales, en los que pueden ocurrir mil cosas. En el del disco no es así porque sé que está ahí para siempre y todas las veces que lo escuche me voy a replantear cada cosa.

Porque usted es crítica con su trabajo...

Así es. Y cada vez más y más exigente conmigo. De ahí que al plantarme la posibilidad de regrabar el concierto de Bruch o el que sea, no lo tenga claro. Pero pudiera darse el caso

¿Cómo reaccionaría Decca, su discográfica, con la que trabaja en exclusividad?

¡Quién sabe! A lo mejor les encantaba la idea

Es usted una afortunada.

Si, es una historia muy bonita. Hemos ido gestando conjuntamente proyectos interesantes. Es preciso saber valorar que cuentas con una discográfica que dedica tiempo y esfuerzo a las grabaciones, poniendo el acento en distintos modos de hacerlo. Por otra parte, a veces puede ser conveniente regrabar ciertas obras, considerando que los conciertos en directo que se retransmiten por radio o se dan en *streaming* también quedan documentados para la posteridad. Pero hay muchas otras obras que querría hacer en el futuro antes de grabar de nuevo el *Concierto* de Bruch. Como el de Szymanowski, o más música de cámara.

Con este disco Brahms-Bartok, parece regresar a la obsesión por la "B" que en broma comentábamos un día en estas páginas.

To "B" or not to "B".

Doce discos en doce años dejan claro que su trabajo funciona y rinde para el sello. Todos felices: usted y ellos.

Si. Eso espero al menos: que todos estemos felices.

Cuando dio los primeros pasos con Decca, a la vista de las ventas por Internet, la encumbraron como Reina de las descargas. ¿Trono y corona se perpetúan o hay alguien siempre dispuesto a arrebatarse los atributos?

Creo que esa clase de títulos se esfuman el día después de concedérselos. Eso es algo que tiene que ver con el momento que nos toca vivir, cuando las cosas están cambiando continuamente con fórmulas como las descargas y cosas similares. No sé cómo funciona ese mercado en España. Supongo que creciendo, como en todas partes. Pero lo cierto es que está ahí.

Usted se ha sabido adaptar, aceptando, por ejemplo, una grabación en 2008 sólo para iTunes.

En efecto. Fueron dos obras de Bach: una sonata en trío y otra para violín y clavicémbalo. Me pidieron que lo hiciese y estuve de acuerdo en grabarlo para ser distribuido por ese sistema. Me alegré mucho de la decisión, aunque no pueda precisar con exactitud cuáles fueron los resultados del experimento, aunque no fuese más que por haber contado conmigo para llevar a cabo algo que tiene tanto que ver con el mundo de hoy. Y aunque sean cosas que se me escapan. No sé nada de hacia adonde nos dirigimos en esa odia del *streaming*, las descargas y demás. Es algo en lo que no me paro a pensar, porque a mí lo que me gusta es tocar en conciertos. Ese es mi principal objetivo.

La música en directo, vamos.

Exactamente. Porque es el modo de encontrarme a mí misma. Haciendo balance de mi actividad, me gusta tocar conciertos y, a la vez, tener más y más tiempo para cuestionarme personalmente. En eso es en lo que pienso en este momento. Sin pararme a averiguar cómo funcionan todas esas posibilidades que te brinda el universo de Internet, Facebook, Twitter... Nunca he entrado en un tweet, y no se como funciona. Esto no significa que no esté de acuerdo en que todas estas cosas forman hoy parte del mundo; que la gente entre y a todos les guste. Tiene que ser divertido *wasapear*.

Menciona el tiempo. ¿El número de conciertos que ofrece son excesivos como hace algunos años o demasiado pocos en relación a entonces?

Ni una cosa ni otra. Ahora, por decisión propia, he recortado el número con respecto a los años precedentes, y veo que las cosas van mejor así.

Incluso en la distribución de sus actuaciones. Si anteriormente predominaba la presencia con orquestas, ahora se ve mucha actividad camerística en su agenda.

Siempre he intentado equilibrar en mis temporadas estos bloques de modo que tengan un peso similar, porque me gusta todo. El año que viene, por ejemplo, además de los conciertos con orquesta que haré en Londres, he cerrado también allí una serie de tres programas camerísticos en el Wigmore para establecer ese equilibrio que decía. De cualquier modo, diría que el número de conciertos con orquesta sigue predominando.

En disco nunca ha repetido con la misma orquesta. En su actividad habitual, ¿establece colaboraciones regulares con ellas, creando un cierto grado de confianza, o prefiere descubrir nuevas?

Siempre me resulta interesante descubrir músicos que te suministren nuevos impulsos. Pero, por otra parte, en mi fuero interno, puesto que como decía he decidido ir recortando el número de conciertos, prefiero seleccionar cuidadosamente las invitaciones, manteniendo relaciones estables con determinadas orquestas y directores. Del mismo modo que procedo cuando se trata de música de cámara. En ese caso pienso siempre en mis amigos porque la confianza hacia aquellos con los que trabajas es muy importante. Cuando sabes qué sienten se establecen niveles de comunicación superiores, que se perciben en los resultados.

¿Se refiere a esos conciertos de Janine Jansen y amigos, como el que tiene previsto para comienzos de junio en Bergen?

En ese caso concreto no se trata de *yo y mis amigos*. Allí soy una de las amigas que acuden para hacer música con Leiv Ove Andness, que es el anfitrión, de quien ha partido la iniciativa del programa titulado *Crescendo*, para el que ha contado además con otros grandes músicos llenos de talento que ayudarán a sacar adelante un programa en el que se incluirá el *Cuarteto con piano* de Brahms, con Leiv Ove en el teclado. A mí me corresponde el *Jansen y amigos*, que son aquellos que han resultado clave en mi vida y en mi trabajo a lo largo de estos años, y siguen estando allí, y han sido el núcleo, además, para ir creando una red mayor de amigos comunes. Este año, por ejemplo, se suma como novedad Ian Bostridge, que no había estado nunca antes.

¿O sea, que va a incluir voces en esta ocasión?

Si. Y vamos a hacer con él una serie de canciones de Vaughan

Williams. Además, claro está, de amigos que han estado siempre. Gente muy importante en mi vida, con la que disfruto haciendo música la semana que dura el encuentro.

¿En qué momento del año tiene lugar?

Hemos cambiado las fechas. Inicialmente eran diez días desde Navidad hasta comenzar el año. De ahí pasó al mes de junio, y este año será entre el 29 de junio y el 3 de julio.

¿No se ha encontrado con problemas económicos para llevarlo a cabo?

Siempre es difícil poner en pie proyectos de esta categoría, aunque contemos en nuestro caso con un buen número de patrocinadores que nos ayudan a sanear las finanzas. Pero es dura la lucha cada año, retomando el contacto con las fundaciones y los particulares que nos apoyan, animándoles para que continúen aportando ese dinero tan necesario. La contapartida la encontramos en la asistencia, que es muy buena. Gracias además al público que contribuye a aumentar los ingresos por taquilla, nos sentimos felices.

Llama la atención que en los conciertos de cámara que lleva por Japón incluya música de Falla. ¿Es una novedad?

Lo es.

¿Dejará a este compositor español en su repertorio?

Si. Estoy enamorada de sus *Siete Canciones Populares*, de las que seis que, a modo de canciones sin palabras, están transcritas para piano y violín. Lo decidimos juntos Itamar Golan y yo. Lo probamos el pasado verano y vimos que se complementaban muy bien. No las hemos tocado hasta ahora, cuando nos hemos dado cuenta que cuadra muy bien un programa que arranca con una sonata de Brahms y las *Danzas populares* de Bartók para concluir con Falla después de haber pasado por Kreisler.

Pensaba que en la decisión podían haber influido desde Japón, donde la música de Falla es muy apreciada.

Pero no ha sido así. Ellos dicen que se les propongan dos programas alternativos y, de los que les presentamos, eligieron este con la música española. Y estamos muy satisfechos del resultado.

Lo veremos en mayo, en su gira por España.

Ya me dirá entonces, cuando lo traigamos a Barcelona, Manresa y Alicante. Después, de nuevo, estaré en Madrid

Pero ya será con la Orquesta Nacional. ¿Echará en falta a su amigo Josep Pons?

Naturalmente, porque va a ser la primera vez que toque con esta orquesta sin llevar Josep la batuta. Y también la primera vez que me dirija David Afkham. Coincidí una vez con



él pero nunca hemos hecho música juntos. Y tengo ganas, porque todo lo que escucho de él son cosas buenas.

Del programa con la ONE le corresponde el Primer concierto de Bartók, que remata el nuevo disco.

Es una obra que me encanta tocar por lo extremadamente emocionante que es. Con ese primer movimiento en alguna medida tan vulnerable y frágil y luego tan apasionado y directo...

Reuniéndolo en el CD con el de Brahms se podría interpretar como si la idea de Hungría los hermanase conceptualmente, aunque un concepto que unifica ¿Fue esa la idea que pasó por su cabeza al concebirlo?

Si, y aunque es difícil contestar a eso, lo cierto es que hace un par de años, tocando con la Orquesta Santa Cecilia vi claramente que si grababa el *Concierto* de Brahms, le iría a la perfección reunirlo con el *Primero* de Bartók. Fue un pensamiento que me asaltó de modo similar a como había sucedido en el caso del Britten-Beethoven. Por supuesto que en la reflexión pesaba la conexión húngara. Aunque se trate de dos formas distintas y de dos modos diferentes. No puedo explicar el porqué pero enseguida las vi reunidas. Tal vez por una cuestión idiomática, musicalmente hablando, en lo que respecta al fraseo abierto de ambos conciertos, resueltos con una sola voz, en una única línea.

Por seguir con novedades. Ha cambiado de violín, aunque es casi un hermano gemelo respecto al anterior, ya que ambos los firmó Stradivarius en 1727. Con todo y eso ¿el sonido es diferente?

Esa del cambio es una gran verdad. Después de quince años he cambiado el *Barrère* por otro Stradivarius. Fue difícil la decisión porque me costaba hacerme a la idea de que el *Barrère* dejaría de ser mi voz para siempre. Pero ahora estoy muy contenta con el *Baron Deurbroucq*. Me enamoré enseguida de su sonido, que me aporta una inspiración nueva. Tengo que agradecer la confianza que ha depositado en mi para dejármelo a la Bearer's International Violin Society.

¿Aspira alguna vez a tener un instrumento propio?

Me encantaría pero creo que no es muy realista pensar en ello, si tenemos en cuenta los precios que alcanzan. Es una locura. Lo más importante para mí es tener la posibilidad de tocar un violín como el que ahora utilizo ya sea gracias a la generosidad de una institución, una persona concreta, un banco o una fundación capaz de prestarlos.

Intentarlo supondría de entrada sacrificar su tiempo multiplicando sus actuaciones.

Creo que las cosas no van por ese

camino, al menos en mi caso. Me da la impresión de haber encontrado el equilibrio y, si forzara el ritmo, no funcionaría. Quiero tener tiempo para vivir con la obra y vivir yo mi vida.

Para convivir, obras como la de Szimánowski, que centrará el tercero de sus programas de Artista en Residencia junto con Gergiev en la Filarmónica de Munich. ¿Le resulta conocido?

Lo toqué por primera vez con la Sinfónica de Londres y el mismo Gergiev dirigiendo. Luego, con la Orquesta del Concertgebouw... Lo he hecho varias veces y es otra obra que también me ha enamorado, por la belleza de su color y por su riqueza en términos generales.

En su tiempo ¿encuentra huecos para dedicar a las nuevas creaciones?

Si. De un compositor holandés, Michel van der Aa, estrené hace poco más de un año un concierto que escribió para mí. Se lo solicité cuando coincidimos como Artistas en Residencia de la Royal Orquesta del Concertgebouw, de quien partió el encargo, sufragado conjuntamente con la Filarmónica de Bergen. Por esa razón, después de estrenarlo con la orquesta holandesa en noviembre de 2014, con Vladimir Jurowski dirigiendo, lo hicimos un mes más tarde con la orquesta noruega y Andrew Litton. Es una pieza muy bien resuelta, muy eficaz y

divertida de tocar, que tengo pensado seguir haciendo en el futuro. Pero lo cierto es que me resulta duro incluir un concierto nuevo cada año. Intentaré hacerlo en años alternos. Porque necesito sentirme realmente convencida por la obra y, por supuesto, por el lenguaje musical que utiliza el compositor. Necesito que me diga algo: que me llegue.

¿Cuándo se decidirá a llevar al disco a Mozart?

Eso es algo para lo que todavía no ha llegado el momento. Tal vez porque no he decidido personalmente cómo hacerlo. Hay muchas interrogantes que tengo que despejar con anterioridad a dar el paso. Para empezar, no tengo claro si sería con una buena orquesta de cámara. Ni tampoco si contaría con un director o lo haría conmigo al frente.

Porque usted también dirige desde el violín...

No exactamente. No me gusta dirigir, nunca lo he hecho. Pero es agradable liderar el conjunto... Aunque, por otra parte, me apetece mucho contar con un gran director con quien establecer una buena colaboración. Por eso no lo he hecho y ahí está Mozart esperando, como una asignatura pendiente.

Juan Antonio Llorente

Música de cine

SED DE MAL: WELLES Y MANCINI CRUZANDO FRONTERAS

La actriz Janet Leigh protagonizó una escena que todos tenemos clavada en la retina. Fue clave en su carrera cinematográfica. Era el momento del asesinato en la ducha perteneciente a la película *Psicosis*. La blanca desnudez se hacía jirones por un cuchillo tan afilado como los violines de Bernard Herrmann. Otro de sus célebres personajes, también envuelta en blanco y negro, sufre un inquietante momento en *Sed de Mal*. Una imagen que esta vez se revela “en color” gracias a la música de Henry Mancini.

Relato sobre las fronteras que atrapa desde el primer y célebre *travelling* en el que se cruza un territorio entre los Estados Unidos y México, *Sed de mal* presenta a personajes atrapados entre el final de una época y el principio de otra, entre el bien y el mal, entre los límites de la justicia y del poder y su relación con la ley y la moral, un terreno movedizo que Orson Welles —de quien el pasado año se cumplió su centenario— exploró repetidas veces a través de su devoción por Shakespeare y por temas como el mito de Fausto.

Una pareja atraviesa una frontera. Se les ve felices, están celebrando su luna de miel. El policía de narcóticos mexicano Ramón ‘Mike’ Vargas (Charlton Heston) va acompañado de Susi, su atractiva esposa estadounidense (Janet Leigh). Una explosión interrumpe su feliz viaje justo cuando cruzan distraídos la frontera. El atentado pone en contacto a las policías de ambos países: Vargas y el veterano capitán Hank Quinlan (Orson Welles). El policía americano rápidamente identifica como sospechoso del caso a un ciudadano mexicano. Debi-

do a ello, Vargas se ve involucrado en un asunto nada claro que le lleva a interesarse por los dudosos métodos de investigación de su colega del norte. Mientras, cree poner a salvo a su atractiva mujer en un apartado motel. Cuanto más intenta clarificar la situación, más pone en peligro a su joven esposa, que se ve atrapada en una oscura red de intereses y en un sórdido mundo.

La sensación de acoso y de ambiente opresivo y amenazante que alimentan esas imágenes en blanco y negro entre sombras alargadas y

momentos más destacados se produce durante el asedio y posterior secuestro de la mujer de Vargas por parte de Quinlan. O en la descripción que hace de ese inframundo en el que los hombres de la ley y el orden viven empanzanados. Un juego ambiguo de sombras recorre toda la película, algo que conduce inexorablemente a un callejón sin salida que obliga a una elección, a tomar una posición en esa “frontera” moral.

El 17 de enero de 1958 tiene lugar la grabación de la banda sonora. Welles elige a

la Universal Pictures desde 1952 y que había participado activamente en las semblanzas cinematográficas (biopics) realizadas a los músicos Glenn Miller y Benny Goodman. Mancini estudió composición, armonía y contrapunto con el reputado músico exiliado Ernst Krenek (otro de los cerebros artísticos judíos que huyen de la amenaza nazi) y participó como pianista y arreglista en la orquesta del popular Glenn Miller. Como se ve, dos estilos y dos vías de expresión muy distintos para que la música visual resulte inquietante, seductora o descriptiva. Welles le pide que haga una banda sonora a mitad de camino entre el jazz orquestal y el jazz afrocubano, que ya se venía haciendo en Nueva York desde la época del *bebop* de Dizzy Gillespie y Chano Pozo. Por otro lado, el director tenía claro que la típica banda sonora no encajaba bien en esta película. Quería algo que tuviera un estilo homogéneo pero al mismo tiempo autónomo, un mensaje sonoro hecho de piezas aisladas que se pudieran escuchar en un *juke-box* o en varias emisoras de radio al sintonizar aleatoriamente. Para ello, lo primero que hizo fue prescindir de la sección de cuerdas y vientos de madera típicos de las orquestas para dejar espacio a una plantilla instrumental de naturaleza híbrida entre la *big band* de jazz con metales, piano y vibráfono y el trío de *rock & roll* con guitarra y percusión afrolatina.

Como decíamos, se trataba de evitar hacer “música europea” basada en orquesta sinfónica con cuerdas, dotada de una expresividad alterna entre intensidad tardo-romántica, figuras impresionistas o perfiles atonales. Era



HENRY MANCINI

encuadres oblicuos —el cine expresionista alemán fue de gran influencia en el autor de *Ciudadano Kane*— es otra de sus características. En este sentido, uno de los

Henry Mancini (Cleveland, 16 de abril de 1924 - Beverly Hills, 14 de junio de 1994), veterano músico de estudio que formaba parte de la nómina de compositores de



Touch of Evil: Original Motion Picture Sound-track (1958)

Dirección y guión: Orson Welles

Reparto: Charlton Heston, Janet Leigh, Orson Welles, Marlene Dietrich, Joseph Calleia, Akim Tamiroff, Joanna Moore, Ray Collins, Dennis Weaver, Valentin de Vargas, Mort Mills, Victor Millan, Zsa Zsa Gabor, Joseph Cotten

Música: Henry Mancini

The Universal International Orchestra dirigida por: Joseph Gershenson

Arreglos: Henri Mancini y Russ García

un intento de no caer en los patrones de orquestación establecidos después del cine mudo que tenían predilección por la descripción de emociones: atonal-desasosiego o suspense, romántico-seductor o profundo, melódico-confianza o amabilidad. Aunque sin duda se trataba de un enfoque musical moderno, lo que hizo Bernard Herrmann para Alfred Hitchcock o para el propio Welles en *Ciudadano Kane* en 1941 también partía de un pasado culto ligado a la vieja Europa. En cambio, con la banda sonora de *Sed de mal* se pretendía conseguir hacer "música barata" como la que podría encontrarse en cualquier gasolinera o cafetería.

Con una banda formada por buenos músicos de jazz

de Los Ángeles la West Coast Jazzmen dirigida por Joseph Gershenson (con quien ya había coincidido Mancini en la citada *The Benny Goodman Story*), todos compañeros suyos de los estudios, Mancini puso en pie esta obra sobre una base de pulsión rítmica, sobre una estructura jazzística pero con un sonido que sumaba estilos como el *rock & roll* y el *rhythm & blues*, que nacieron del *swing*, añadiendo las guitarras más pecaminosas del rock californiano y fundiéndolas con las percusiones. La lista de músicos históricos, algunos italoamericanos como Mancini, habla por sí misma: Barney Kessell a la guitarra, Pete Candoli y Gene Lafreniere a la trompeta, John Stanley al trombón,

Blake Reynolds al clarinete, Red Norvo al vibráfono, Jack Constanzo en los bongos y Mike Pacheco en las congas, entre otros.

La obertura la lleva una orquesta de latín-jazz que da pie a un mambo, éste a un híbrido entre *swing* y *rock & roll* con saxos y guitarra eléctrica, para más tarde fundirse en un motivo popular hispano-mexicano con organillo de verbena cuando entra en el bar regentado por la agitanada Marlene Dietrich y decorado con un cartel que anuncia "Toros en Ronda". Todos estos variados elementos y procedencias sirven para describir ambientes y borrar las líneas visibles entre fronteras de estilo musicales.

La coctelera de estilos reunidos por Mancini sería su sello distintivo, aunque aquí el resultado adopta un contenido perceptiblemente más oscuro, suburbial y crudo que el de su exótica y seductora sofisticación "de salón" posterior en la década de 1960. Su aportación fue decisiva en la definición de lo que aún hoy se denomina *lounge music*, estilo de la música ambiental o "de ascensor" que se construyó durante la *space jazz*

age de la que otros, como el selvático Lex Baxter en *The Exotic Moods of Lex Baxter* o el más barroco Esquivel en *Cabaret Mañana*, fueron protagonistas.

El prometedor compositor, seguro de su capacidad creativa, abandona Universal Pictures en 1958, justo después de firmar esta magnífica banda sonora. La década que estaba a punto de iniciarse con su pegadiza *Peter Gunn*, escrita para esa serie televisiva, sería la de su definitivo encumbramiento. Diez años en los que destacaron sus trabajos para un director como Blake Edwards habitualmente decantado en el género de comedia. Escribiría en los años 60 bandas sonoras ligadas a un tono seductor, pícaro o juguetón como *La pantera rosa*, *Hatari* o *El Guateque*, pero también otras memorables teñidas de tragedia o nostalgia como *Días de vino y rosas*, *Desayuno con Diamantes* y *Dos en la carretera*.

Sed de mal es, en suma, una obra adelantada a su época, una música tratada en la frontera entre el color de la tierra y las sombras. La carnalidad hecha sonido.

Jesús Gonzalo

schetzo

OÍR, ESCUCHAR, SENTIR, COMPRENDER...

Oír es el proceso a través del cual las vibraciones que llegan a nuestro tímpano son transmitidas al cerebro, que a su vez las interpreta y da significado. Sin embargo, la gran percusionista Evelyn Glennie, que tiene una sordera profunda desde los 12 años, explica que “oye la música” a través de todo su cuerpo. Nuestro oído es tan sólo una de los órganos que nos permiten percibir vibraciones sonoras, pero no el único; es más, incluso nuestro oído físico no puede captar determinadas vibraciones, por ejemplo las muy graves, que en cambio podemos “oír” con otras partes del cuerpo. No es por lo tanto aventurado asegurar que cada persona oye de manera diferente, e incluso la vista puede darnos información que podemos interpretar como sonido. Al final, todas estas vibraciones llegan al cerebro y si les prestamos atención de forma consciente decimos que estamos escuchando. Si oír es un fenómeno complejo, escuchar lo es más todavía ya que es un proceso que depende de nuestro grado de atención y capacidad de comprensión, que a su vez vienen marcados por innumerables y cambiantes factores de tipo psicológico, educativo, cultural, del entorno, etc.

A lo largo del día oímos mucha música asociada a gran número de las actividades que llevamos a cabo, desde hacer la compra o conducir a disfrutar una grabación en casa o asistir a un concierto. Todas estas formas son válidas; sin embargo, para experimentar la música en toda su dimensión expresiva, emocional y artística es necesaria una escucha activa. Pero ¿qué es lo que hace que pasemos de tan solo oír la música a escucharla?

Llamar la atención

A menudo se piensa que la escucha activa depende exclusivamente del oyente, el cual necesita esforzarse para que esta se produzca y se mantenga en el tiempo. Sin embargo la experiencia nos dice que escuchamos atentamente cuando algo nos interesa, tenemos la necesidad de oírlo o nos llama la atención. La escucha activa es por lo tanto un proceso dinámico fruto de la relación que se establece entre lo escuchado y el que escucha. En ella influyen numerosos factores, pero es prácticamente imposible que se man-

tenga con igual intensidad todo el tiempo.

Podemos agrupar en tres grandes grupos las distintas formas de oír música:

— Música grabada, ya sea como foco principal (CD, radio, internet, discoteca, etc.), asociada a otros medios (cine, TV, videojuegos, etc.) o mientras realizamos otras actividades (conducir, comprar, trabajar, etc.)

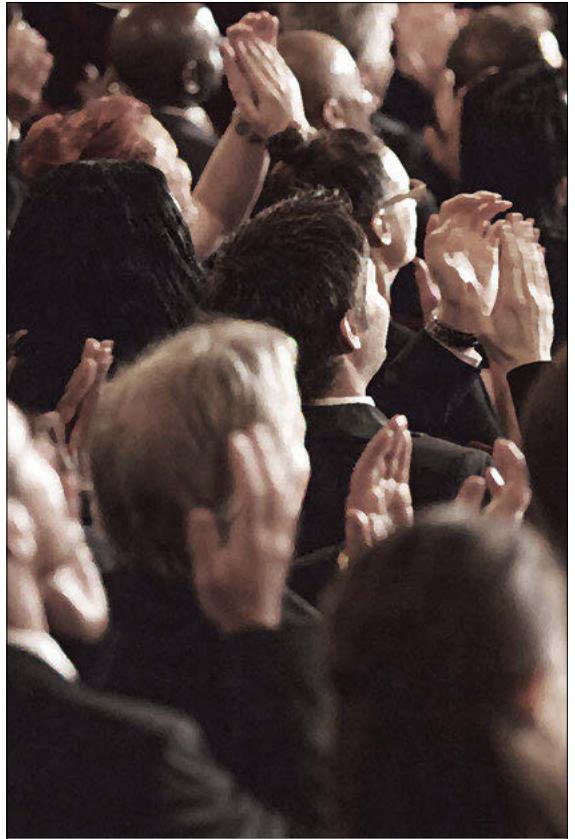
— Música en vivo en cualquiera de sus formatos (sala de conciertos, club, al aire libre, salón privado, etc.)

— Música que interpretamos nosotros mismos como miembros de un grupo, orquesta, coro, en una clase de música o tocando/cantando con amigos, con o sin público.

En el caso de una grabación, el nivel de escucha que tengan los intérpretes durante la misma, se verá necesariamente reflejado en cuestiones como la expresividad, la compenetración, el pulso rítmico, la dinámica, la afinación, etc. Esto hará que el resultado sea más o menos atractivo para los oyentes que lo oigan con posterioridad. En la música en vivo la gran diferencia es que el grado de escucha de músicos y oyentes tiene consecuencias inmediatas sobre lo que allí sucede, sobre las relaciones que se establecen y por lo tanto sobre la experiencia que tiene cada persona.

Se cuenta que Haydn se escondía a veces detrás de una cortina para ver la reacción del público mientras se tocaban sus composiciones. Quería saber si escuchaban de verdad y el efecto que producían determinados pasajes. Si algo no funcionaba como esperaba lo modificaba para la siguiente interpretación. Haydn tenía claro que la escucha activa que lleva al oyente a experimentar todo el poder de la música y emocionarse depende, en gran medida, de que el compositor y los intérpretes sean capaces de captar su atención.

De la misma manera que escuchar atentamente un discurso en una lengua que desconocemos es complicado,



aunque podemos por ejemplo apreciar el color y los matices de la voz de la persona que habla, si no hay una cierta comprensión del lenguaje expresivo de la música que oímos, es fácil que la atención se desvíe. Es por lo tanto necesario compartir con el público estos códigos expresivos, especialmente en músicas que fueron creadas en otras épocas o que el espectador está poco familiarizado con ellas. Las emociones son las mismas, pero se expresan de forma distinta y ahí se encuentra la riqueza de la música.

Si nos centramos en la música en vivo, hemos de tener en cuenta que cada espectador, y cada músico, viene con su mochila repleta de expectativas, prejuicios, vivencias y cargas emocionales: se ha tomado dos cafés o dos cervezas, ha tenido un día horrible en el trabajo, se ha peleado con el novio o la novia, acaba de conocer a una persona fantástica, hace tiempo que deseaba escuchar esta orquesta, una amiga le ha traído a rastras, interpretan su obra favorita, siempre ha querido conocer esta sala, no tenía otra cosa mejor que hacer... Todo esto está presente y queremos que el público deje su mundo personal y escuche activamente... ¿No será que hemos de empezar por “llamar su atención” para poder compartir todo el poder de la música?

Joan-Albert Serra

ERROLL GARNER, EL PIANO FELIZ

Era un pianista sofisticado y jubiloso, conectado al mundo a través de una felicidad extrema y extraordinariamente intensa, a pesar de los complicados tiempos que le tocó vivir. También era un jazzista total, por cuanto su respiración nacía de todas las músicas que le rodeaban, motivando incluso que en muchas ocasiones renunciase a cualquier etiqueta específicamente jazzística, ni siquiera las que él mismo hubiera podido abanderar. Por todo ello fue un pianista absolutamente original y distinto, pues mientras su *pianismo* podía despertarse en el teclado de Art Tatum o Earl Hines, por la noche podía dormirse abrazado en las notas abrasivas de Fats Waller. A su manera creó escuela (aunque, se insiste, él se alejó siempre de este tipo de debates) y abrió una ventana de recursos conceptuales y estéticos por la que aun hoy se asoman multitud de pianistas. Se llamaba Erroll Garner (Pittsburgh, 1921-Los Angeles, 1977) y a pesar de todo lo dicho fue un jazzista monumental escondido en la memoria más excelsa del género, quizás por ese empeño en hacer la guerra por su cuenta, quizás por aglutinar entre su afición a toda suerte de espectadores, con independencia de su ortodoxia y/o heterodoxia, pues de todo había entre sus fieles. Elegante y exquisito en su manera de entender la vida, Garner parecía, si no ajeno a la cultura jazzística de su tiempo, sí convencido de que la única música que podía importar era aquella que nacía de la sinceridad.

La actualidad de este caballero de las letras de oro del jazz tuvo a finales del año pasado merecida notoriedad gracias a la publicación de *The Complete Concert by The Sea*, una versión integral de la que sin duda se conoce como una de sus obras cumbres, registrada en directo en 1955 en la ciudad californiana de Carmel, junto a su trío habitual de entonces, el formado por el contrabajista Eddie Calhoun y el baterista Denzil Decosta Best. El lote conmemorativo del 60º aniversario de la histórica grabación incluye 3 CD's con los 11 temas originales remasterizados, material extra e inédito hasta la fecha y entrevistas posteriores al concierto con los tres protagonistas. El trabajo ha contando con el asesoramiento de Geri Allen, pianista excepcional que este mes de marzo participa en



nuestro país dentro del festival Ellas Crean (Auditorio Conde Duque de Madrid, jueves 17).

Concert by the sea, publicado por la división Legacy de la multinacional Sony, hoy es uno de los discos de piano jazz más vendidos de toda la historia discográfica del género, reuniendo en cada uno de sus cortes las mejores esencias del *pianismo* de Garner, que en el decir de la gran Mary Lou Williams siempre fue el mejor lamento instrumental que tuvo la voz de Billie Holiday. El celebrado concierto respira en todos sus cortes ese fogueo de alegría y vida que tenía el autor de *Misty*, registrado al atardecer de una jornada rematada tras un viaje por carretera a través de la costa californiana, en un día espléndido y luminoso, circunstancia que también en el decir de muchos ayudó a la especial y jubilosa emoción de toda la grabación. Y sin duda, sí, el registro también evoca en todo su esplendor el intenso y exclusivo swing de Garner, con ese ligero y sutil desfase entre la mano derecha y la izquierda. Conviene recordar llegado a este punto que el pianista siempre se vanaglorió de su formación autodidacta, poseyendo un oído musical altamente privilegiado.

Este concierto completo incluye versiones antológicas de temas como *I'll Remember April*, *Autumn Leaves* o su chispeante *Mambo Carmel*, así como las ahora rescatadas interpreta-

ciones de *Night and Day*, *Lullaby of Birdland* o esa *Caravan* de más de ocho minutos con la que Garner concluyó el concierto y que hoy sigue siendo una joya cotizadísima para los aficionados, ya que quedó excluida del disco en su edición original. El artista venía de fichar por la prestigiosa fonográfica Columbia en 1955, que no dudó en fichar a un pianista que había salido mucho más que airoso de empresas tan complicadas como sustituir a su ídolo Art Tatum en el trío de Slam Stewart o grabar un extraordinario *Cool Blues* a satisfacción plena del mismísimo Charlie Parker. Ya para entonces Erroll Garner había demostrado que era un intérprete especial, sin descendencias pianísticas y jazzísticas directas, y con un talento privilegiado para vivir la música desde el corazón.

Erroll Garner fue a su manera también un pianista huidizo como el anterior protagonista de estas páginas, Paul Bley, de quien escribíamos el mes pasado —entresijos de las entregas de textos y cierres de ediciones— sin saber que la muerte le llegaría con el nuevo año; paradojas del quehacer periodístico que a pesar de todo no minimizan el impacto eterno de esta raza de artistas y creadores, Garner y Bley, a los que el mañana siempre les saludará.

LA GUÍA DE SCHERZO

MADRID

TEATRO REAL

Información y venta: Taquilla 902 24 48 48
www.teatro-real.com

Ópera

La prohibición de amar.

Richard Wagner (1813-1883)

Dirección musical: Ivor Bolton, Dirección de escena: Kasper Holten, Escenografía y figurines: Steffen Aarfang, Coreografía: Signe Fabricius, Diseño de vídeo: Luke Halls, Iluminación: Bruno Poet, Dirección del coro: Andrés Máspero.

Nueva producción del Teatro Real, en coproducción con la Royal Opera House Covent Garden de Londres. Coro y Orquesta Titulares del Teatro Real.

Friedrich: Christopher Maltman (Feb. 19, 22, 25, 28, Mar. 3, 5) Leigh Melrose (Feb. 27, Mar. 1, 4) Lucio: Andrew Staples (Feb. 19, 22, 25, 28, Mar. 3, 5) Peter Lodahl (Feb. 27, Mar. 1, 4) Claudio: Bernard Richter, Antonio: David Alegret, Angelo: David Jerusalem, Isabella: Manuela Uhl (Feb.

19, 22, 25, 28, Mar. 3, 5) Sonja Gornik (Feb. 27, Mar.

1, 4) Mariana: Maria Miró, Brighella: Ante Jerkunica (Feb. 19, 22, 25, 28, Mar. 3, 5) Martin Winkler (Feb. 27, Mar. 1, 4) Danieli: Isaac Galán, Dorella: María Hinojosa, Pontio Pilato: Francisco Vas.

Febrero: 19, 22, 25, 27, 28 y Marzo: 1, 3, 4, 5. 20:00 horas. 18.00 horas domingos. Sala principal.

Concierto Shakespeare

Actividad paralela a *La prohibición de amar*. Obras de Henry Purcell, Georg Friedrich Händel, Francesco Veracini, Carl Heinrich Graun y Jirí Benda.

Maria Grazia Schiavo: soprano, Christoph Rousset: director musical. Les Talens Lyriques

26 de febrero de 2016, Sala Principal. 20.00 horas

Concierto Concurso Francisco Viñas

Concierto de los artistas galardonados en la LIII edición del Concurso Francisco Viñas. 21 de febrero de 2016, Sala Principal. 18.00 horas

Los domingos de cámara

Actividad paralela a *La prohibición de amar*.

Concierto V. Programa relacionado con William Shakespeare
21 de febrero de 2016, Sala principal. 12.00 horas.

¡Todos a la Gayerre! Talleres familiares

V. El carnaval de las mentiras. Actividad paralela a *La prohibición de amar*: 14 de febrero de 2016. 12.00 h y 17.00 h. Sala Gayerre.

Función familiar

La flauta encantada
Espectáculo musical con

proyecciones. Actividad paralela a *La flauta mágica*.

Quinteto de cuerdas con narrador. A partir de *La flauta mágica* de W. A. Mozart. Nueva producción en el Teatro Real. Edad recomendada desde 4 años. Dirección musical: Sergio Mastro, Guión, puesta en escena e interpretación: Pilar Massa, Diseño de dibujos: Ximena Maier, Edición de proyecciones: Insuel SL, Diseño de luces: Paco Ariza. Quinteto Wienerkammersymphonie (Viena)

27, 28 de febrero y 5, 6 de marzo de 2016, Sala Gayerre, 12:00 y 17:00 horas.

Ópera en cine.

-*Don Giovanni*.

Actividad paralela a *La flauta mágica*, Febrero: 28. Sala principal. 12.00h.

CNDM

(Centro Nacional de Difusión Musical)

c/ Príncipe de Vergara, 146. Teléfono: 91 337 02 34 / 40. www.cndm.mcu.es

Localidades Auditorio Nacional / Teatro de la Zarzuela: taquillas, teatros del INAEM, 902 22 49 49 y www.entradasinaem.es

Ciclo SERIES 20/21

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA.

Auditorio 400

Lunes, 1. 19:30h. Entrada libre

ENSEMBLE NEOARS SONORA

Primicias españolas

Obras de I. Pérez, J. Torres, I. Galindo, M. de Alvear, S. Megías, J. Río-Pareja y M. Sotelo

Lunes, 15. 19:30h.

CUARTETO LATINOAMERICANO
Sones latinos

Obras de F. Mignone, C. Cruz de Castro, L. Brouwer y M. Lavista

Lunes, 29. 19:30h

MÚSICA RESERVATA DE BARCELONA

Conceptio universalis

Obras de T. Luis de Victoria, A. Aracil, A. Pärt, A. Charles y M. Á. Hurtado

Ciclo FRONTERAS

AUDITORIO NACIONAL DE

MÚSICA. Sala de Cámara
Miércoles, 3. 19:30h
ISABELLE VAN KEULEN
ENSEMBLE

Bach - Tango!

Obras de J. S. Bach, Á. Piazzolla, F. Busoni y Ch. Gerber

Ciclo BACH VERMUT

AUDITORIO NACIONAL DE

MÚSICA. Sala Sinfónica

Sábado, 6. 12:30h

ARVID GAST, órgano
Concierto XV. Ciclo integral de la obra de J. S. Bach para órgano

XXII Ciclo de LIED

TEATRO DE LA ZARZUELA
Lunes, 22. 20:00h
MARKUS SCHÄFER, tenor

CHRISTIAN ELSNER, tenor
MICHAEL VOLLE, barítono
FRANZ-JOSEF SELIG, bajo
GEROLD HUBER, piano
Obras de F. Schubert, J. Brahms y F. Mendelssohn-Bartholdy

Ciclo LICEO DE CÁMARA XXI

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA. Sala de Cámara
Viernes, 26 y sábado, 27. 19:30h

CUARTETO DE JERUSALÉN
Integral de los cuartetos de B. Bartók

ORCAM

www.orcama.org

LUNES 8 DE FEBRERO DE
2016. 19:30 HORAS
AUDITORIO NACIONAL.
SALA SINFÓNICA

**ORQUESTA DE
EXTREMADURA**

Joaquín Fernández,
violonchelo
Álvaro Albiach, director

J. Brahms: Variaciones sobre
un tema de Haydn
E. Elgar: Concierto para
violonchelo
E. Elgar: Variaciones
"Enigma"

LUNES 15 DE FEBRERO DE
2016. 19:30 HORAS
AUDITORIO NACIONAL.
SALA SINFÓNICA

**ORQUESTA Y CORO DE
LA COMUNIDAD DE
MADRID**

Eloy Lurueña, percusión
José Ramón Encinar,
director

F. Schubert: Sinfonía nº 8
"Incompleta"
H. Luaces: "Anatomías del
remolino", Concierto para
percusión, coro y orquesta*
M. de Falla: El amor brujo
(versión sinfónica)

TEATRO DE LA ZARZUELA

Jovellanos, 4. (91) 5.24.54.00
http://teatrodelaazarzuela.mcu.es.
Localidades: www.entradasinamem.es
Taquillas y 902 22 49 49.

JUAN JOSÉ, de Pablo a las 20 h.
Sorozábal.

Miguel Ángel Gómez
Martínez/José Carlos Plaza.
Del 5 al 19 de febrero, a las
20 h. (domingo a las 18 h.)

XXII Ciclo de Lied.

RECITAL V: M. Schäfer, C.
Elsner, M. Volle y F. J. Selig.
Lunes 22 de febrero,

Programa doble:

**EL SAPO ENAMORADO/EL
CORREGIDOR Y LA MOLINERA,**
en la Escuela Superior de
Canto de Madrid.

Funciones escolares: días 24,
25 y 26 de febrero, a las 11 h.
Función familiar: sábado 27
de febrero, a las 18 h.

SEVILLA

TEATRO DE LA MAESTRANZA

Paseo de Cristóbal Colón, 22.
41001 Sevilla
Teléfono 954223344.
www.teatrodela maestranza.es

Día 6 de febrero
TRIÁNGULO DE ORO
Cante: José Valencia
Baile: Isabel Bayón
Guitarra: Pepe Habichuela

*Días 8, 10, 12, 14 y 16 de
febrero*

**EL BARBERO DE
SEVILLA** de G. Rossini
Dirección Musical: Giuseppe
Finzi

Dirección de Escena: José
Luis Castro
Michele Angelini, Renato
Girolami, Marina Comparato,
Elliot Madore, Dmitry
Ulyanov
Producción Teatro de la

Maestranza
Real Orquesta Sinfónica de
Sevilla
Coro de la A. A. del Teatro
de la Maestranza

Día 20 de febrero
**LEO NUCCI & ITALIAN
OPERA CHAMBER
ENSEMBLE**

Obras de Verdi, Donizetti,
Bellini

Día 21 de febrero
JUDITH JÁUREGUI
Obras de Chopin, Liszt,
Debussy, Szymanovski,
Mompou, Scriabin

scherzo

c/ Cartagena 10, 1ºc - 28028 MADRID
Tel. 91.356 76 22 - Fax 91.726 18 64
E-mail: suscripciones@scherzo.es - www.scherzo.es

**BOLETÍN
DE SUSCRIPCIÓN**

Rellene y envíe este cupón por correo, fax o correo electrónico.
O llámenos por teléfono de 10 a 15 h.
También está disponible en nuestra página en internet.

Nombre.....

.....NIF.....

Domicilio.....

.....CP.....

Población.....

Provincia.....

Teléfono.....

Fax.....

E-mail.....

El importe de la suscripción anual será:

España: 75 € / Europa: 110 € /

Resto de países: 130 €

El precio de los números atrasados es de 7,50 €

(No utilice este boletín para la renovación, será avisado oportunamente)

**Deseo suscribirme, hasta nuevo aviso, a la revista
SCHERZO por períodos renovables de un año
natural (11 números) comenzando a partir del mes
denº.....**

El importe lo abonaré de la siguiente forma:

**Transferencia bancaria a la c/c IBAN ES30 2100
2416 93 0200152229 de La Caixa, a nombre de
SCHERZO EDITORIAL, S.L.**

Cheque a nombre de SCHERZO EDITORIAL, S.L.

Giro postal.

VISA. Nº:

Caduca ... /... /... Firma.....

Con cargo a cuenta corriente IBAN

.....

Tratamiento automatizado de datos personales.- Los datos recabados formán parte de los ficheros de la empresa, y son necesarios para la formalización de las suscripciones, su facturación y seguimiento posterior. Los datos se tratarán y protegerán según la LO. 15 /1999 de 13 de diciembre de Datos de Carácter Personal y el titular de los mismos podrá ejercer los derechos de acceso, rectificación, cancelación y oposición ante las oficinas de la Sociedad sita en Madrid, calle Cartagena nº 10 1º C, 28028 Madrid.

MAESTROS Y ENTRENADORES DE FÚTBOL, PRIMOS HERMANOS

No hace falta ser hinchas del Liverpool F.C., ni siquiera aficionado al fútbol, para darse cuenta de la diferencia. Hace dos meses los *Reds* corrían como pollos recién decapitados y hoy hacen temblar a los mejores equipos del país. También está el Leicester City. La temporada anterior la pasaron atrapados en una lucha tan épica como desesperada por evitar el descenso. Hoy van primeros en la Premier. ¿Qué cambió? Los dos equipos tienen los mismos jugadores que antes, llevan el mismo uniforme y usan una disposición táctica parecida. La única cara nueva es la del entrenador. Cambia el jefe y, como por arte de magia, sube el ánimo, aumenta el ritmo, llegan los goles, aumenta la confianza y todos se dejan la piel con una sonrisa de oreja a oreja.

El mecanismo de la transformación es un secreto hasta para quienes se arrogan el mérito. La comparación más cercana es lo que ocurre cuando un nuevo director llega a una orquesta. Boston, por ejemplo, que agonizaba bajo la dirección de Seiji Ozawa y James Levine, se ha convertido súbitamente en el gallo del corral con el joven Andris Nelsons. La Sinfónica de Londres, tan acostumbrada a las ausencias de Valeri Gergiev que los músicos aprendían a dirigir por sí acaso, suena con ánimo renovado desde la elección de Simon Rattle. La orquesta de La Scala ha entrado en la Champions bajo la batuta de Riccardo Chailly. Los paralelismos son tantos que me extraña que Panini no haya tenido aún la idea de incluir a maestros en sus colecciones de cromos. Lo que los clubes de fútbol aprenden ahora a un precio desorbitado, las orquestas lo han sabido desde hace un siglo. Lo único que necesitan es el maestro adecuado. Algunos entrenadores se parecen tanto a los directores que cuesta distinguir sus formas de trabajar.

Sir Alex Ferguson podría pasar por el Riccardo Muti del fútbol inglés, una combinación de furia explosiva y manipulación emocional con agudeza técnica en una búsqueda incansable de la prórroga. La revitalizada Sinfónica de Chicago de Muti tiene hoy un aplomo que recuerda al del Manchester United.

¿Jose Mourinho? Su gemelo musical es Christian Thielemann, director del Festival de Bayreuth y la Dresden Staatkapelle. Thielemann, como Jose, no admite dudas ni perdona ofensas. Es el *Special One* para los alemanes que no han escuchado un Beethoven así desde los tiempos de Herbert von Karajan. Y, sin embargo, no consiguió ser elegido este año en la Filarmónica de Berlín de Karajan y, como el gruñón de Jose, se ha enemistado con casi todos los que le ayudaron a subir el puerto. A Thielemann le quedaría estupendamente el uni-

forme del Chelsea (yo guardo un cromo en el que aparece en una camiseta de rugby que no termina de encajarle).

Sería un tópico nacional y totalmente erróneo comparar al eminente holandés Bernard Haitink con el entrenador del Manchester United, Louis van Gaal. Hace tiempo que Haitink se ha sacudido el mote de *Bernie el Aburrido* que hace tiempo le pusieron en la Filarmónica de Londres. Hoy proyecta un fulgor incandescente. Van Gaal, por su parte, sigue siendo igual de aburrido. Su reflejo más cercano es Christoph Eschenbach, titular en Washington DC, que cobra un sueldo anual de 2,7 millones de dólares, el más alto de un director musical en Estados Unidos, por su imperturbable monotonía.

El sagaz entrenador del Leicester, Claudio Ranieri pasó por medio mundo antes de encontrar la felicidad en una ciudad de 330.000 habitantes cuyo máximo empleador es un hospital público. Franz Welser-Möst, de la Orquesta de Cleveland, ha logrado algo parecido como líder de una plantilla extraordinaria en un vacío post-industrial cuya fama se debe únicamente a un instituto médico.

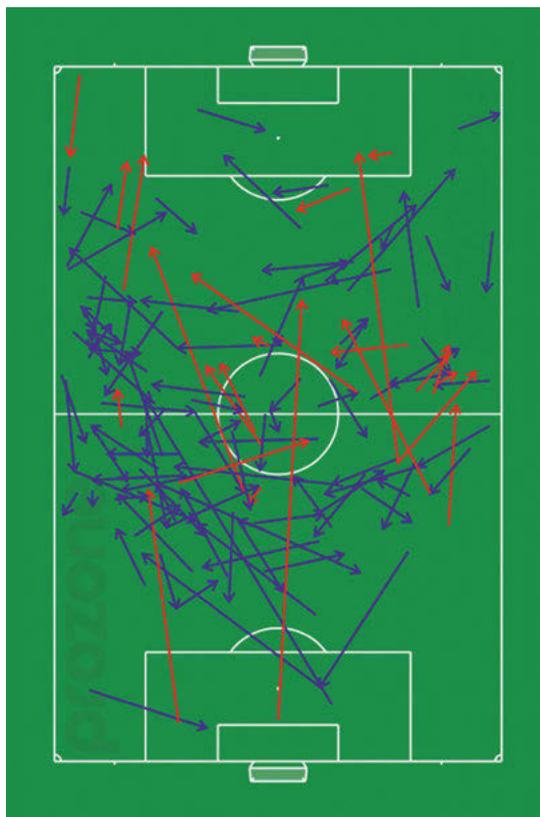
Pep Guardiola es objeto de devoción en el Bayern de Munich, como Gustavo Dudamel en la Filarmónica de Los Ángeles. Todos querrían estar en su piel.

Roy Hodgson, el seleccionador de Inglaterra, hace un poco como Barenboim y avergüenza a sus colegas con fluidez políglota. El patoso Sam Allardyce es un Kurt Masur y Pellegrini, del Manchester City, tiene cierto parecido con Kirill Petrenko, el atípico nuevo jefe de la Filarmónica de Berlín, siempre tímido ante la prensa.

El veterano Wenger, que lleva media vida en el Arsenal pero no gana la liga desde los años 90, interrumpe su discurso con murmullos y pausas tanto como Simon Rattle. Y no sería difícil confundir al severo Herr Klopp, el hombre que ha cambiado la cara del Kop de Liverpool, con el maestro holandés de Dallas, Jaap Van Zweden, uno de los favoritos para dirigir la Filarmónica de Nueva York.

Pero no llevemos la analogía demasiado lejos. Los maestros tienen más peso en la elección de su equipo que los entrenadores, cuyos nuevos jugadores llegan en masa con el verano. Tam-

bién ganan más comparativamente, a menudo lo mismo que la mitad de la orquesta. Sin embargo, los dos saben que deben hacer magia. Las exigencias son las mismas. La diferencia es que los entrenadores que fracasan duran un mes. Los directores se quedan años, por desgracia.



CICLO DE GRANDES 21 INTERPRETES

MADRID 2016

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA

IVO POGORELICH	02/02
ARKADI VOLODOS	15/03
GRIGORY SOKOLOV	05/04
PAUL LEWIS	03/05
ELISSO VIRSALADZE	02/06
TILL FELLNER	04/10
ALEXANDRE THARAUD	25/10
EMANUEL AX	08/11
RICHARD GOODE	29/11
CONCIERTOS EXTRAORDINARIOS *	
LANG LANG	01/03
PHILIPPE JAROUSSKY	12/11
ORQUESTA BARROCA DE FRIBURGO	

CONECTANDO PASIONES

* CONCIERTOS EXTRAORDINARIOS

Los suscriptores de la revista Scherzo y los abonados al CGI de la Fundación Scherzo, tendrán un 10% de descuento.

www.fundacionscherzo.es

COLABORA



ORGANIZA

scherzo
FUNDACIÓN

PATROCINA

EL PAÍS

Richard Wagner

LA PROHIBICIÓN DE AMAR

o La novicia de Palermo

(Das Liebesverbot oder Die Novize von Palermo)

DIRECTOR MUSICAL

IVOR BOLTON

DIRECTOR DE ESCENA

KASPER HOLTEN

DIRECTOR DEL CORO

ANDRÉS MÁSPERO

CORO Y ORQUESTA

TITULARES DEL TEATRO REAL

Nueva producción del Teatro Real,
en coproducción con la Royal Opera House Covent Garden

19 | 22 | 25 | 27 | 28 | FEBRERO **01 | 03 | 04 | 05** | MARZO

Entradas desde 11€

www.teatro-real.com • taquillas • 902 24 48 48